

B. Sandb.

1512

Wagner, P.
Das Madrigal
und Palestrina

80 B. Sande. ~~1812~~

Layner

1512

<36636848420018

<36636848420018



Bayer. Staatsbibliothek

80 Bibl. Saml.

1512

Wagner

Das

Madrigal und Palestrina.

Von

Peter Wagner.

28

Separatabdruck aus Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892. Heft 4.

Leipzig

Druck von Breitkopf & Härtel

1893.



8° B. Luth. 1512



I. Das Madrigal.

Das Madrigal ist eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts; in kurzer Zeit bürgerte es sich in die Litteratur ein, und gelangte zu großer Beliebtheit, namentlich in Florenz wurde es sehr gepflegt. In Form und Inhalt wurzelt es im Volke, es ist ein Hirtenlied, eine Idylle. Als sein Hauptvertreter in dieser Zeit ist Franco Sacchetti zu nennen (1330—1400 lebend), in dessen Dichtungen der pastorale Charakter auch deutlich hervortritt¹. Die äußere Gestalt des Madrigals ist einfach, an zwei oder drei durch den Reim sich entsprechende Absätze von je 3 oder 4 Versen (bei Sacchetti sind es immer 3) schließt sich ein anderer von 2 bis 4 (bei Sacchetti immer 2) Versen. Der allgemein gebräuchliche Vers ist der Elfsilbler (im 20. Madrigal des Sacchetti finden sich ausnahmsweise 2 Siebensilbler). In diese Entwicklung gehören auch die vier Madrigale des Petrarca.

Von den andern poetischen Formen unterschied sich das Madrigal von Anfang an dadurch, daß es bestimmt war, in Musik gesetzt zu werden². In den Handschriften jener Zeit sind nicht selten die Komponisten genannt; so tragen viele der Madrigale des Sacchetti den Namen des Komponisten an der Spitze; wir lesen da Namen wie Magister Gherardellus und Laurentius de Florentia, Ottolinus de Brixia, Ser Nicolaus Propositi u. a. Als Komponisten sind diese gekennzeichnet durch den Zusatz sonum dedit³.

¹ Näheres darüber bei Giosuè Carducci: *Musica e poesie nel mondo italiano del secolo XIV* in seinen *Studi letterari*, Livorno 1874, p. 373. ff.

² Dies bezeugt Antonio da Tempo, *Trattato delle rime volgari*, in der Ausgabe von G. Grion, Bologna 1869, p. 139.

³ Man vergl. die Ausgabe seiner *Rime*, Lucca 1853, p. 49 ff.

Sacchetti soll auch einige seiner Madrigale selbst komponirt haben¹. Welcher Gestalt diese Musik war, darüber besitzen wir keine Nachrichten. Sie wird einfach, volksthümlich gewesen sein, wie die Texte².

Seine größte Blüthe erlangte das Madrigal im 16. Jahrhundert, in welchem es die vornehmste Gattung weltlicher Vokalmusik wurde. Lange auch hat es eine hervorragende Stellung behauptet. Es erlebte die folgenschweren Neuerungen, welche das ausgehende 16. und das 17. Jahrhunderts brachten, mit, zum nicht geringen Theil sind sie grade seinem Boden entwachsen. Die Chromatik und die durch sie bedingte Auflösung der alten Tonarten, die freiere Behandlung der Dissonanzen, die Bevorzugung der obersten Stimme, welche die akkordische Auffassung des Tonmaterials herbeiführen half, u. s. w., alle diese Dinge machten sich zuerst im Madrigale geltend, es war das Versuchsfeld für jede freiere Regung des musikalischen Denkens. So weist es direkt auf die neuere Musik hin. Die Luft der Renaissance, wenn sie auch erst hundert Jahre später in ganz neuen und eigenen musikalischen Formen sich äußern sollte, offenbarte schon hier ihren erfrischenden Einfluß.

Als ein verbindendes Glied zieht sich das Madrigal durch die zwei so verschieden gearteten Jahrhunderte hindurch.

Nachdem der Kampf gegen den Kontrapunkt durch die Entstehung der Oper entschieden war, fand das Madrigal auch hier seine Stelle, es gab die Form ab für die Chöre. In sich erfuhr es den Sieg der konzertirenden Musik: im 17. Jahrhundert schrieb man Madrigale für eine oder zwei Stimmen mit Continuo. Damit war dem Madrigal auch die instrumentale Musik zugeführt. So aus der chorischen Musik in die konzertirende verflüchtigt, aus der Basis der vokalen Polyphonie, auf der es gewachsen und groß geworden war, herausgehoben, verschwand es bald. Die ein- oder zweistimmigen arienhaften Gesangstücke mit Begleitung hatten mit dem alten Madrigal nur mehr dem Namen gemeinsam, der Inhalt war ein neuer geworden, das Madrigal machte dem Kammerduett etc. Platz. Es erhielt sich freilich auch noch das polyphone Vokalmadrigal daneben, indessen fristete es nur mehr ein bescheidenes Dasein, die Lebensbedingungen für dasselbe waren nicht mehr vorhanden; bald verschwand es gänzlich.

¹ Gaspari, Ital. Litteraturgesch. II. S. 76.

² Carducci l. c, 374 ff. und 390 berichtet, daß eine der 3 Handschriften, in welchen er Kompositionen dieser Art fand, ein Madrigal von Petrarca und ein solches von Boccaccio mit Noten enthält.

In seiner äußeren Form hat das Madrigal vom 16. Jahrhundert an mit dem älteren des 14. Jahrhunderts wenig zu thun. Die Texte der Madrigale Willaert's, Verdelotto's, Arcadelt's u. a. sind meist Strophen von Canzonen, Sonetten, Sestinen, Balladen, kurz der Formen der damaligen höheren Lyrik. Schien dem Komponisten die Strophe zu lang, so komponirte er nur einen Theil, zuweilen ohne auf den Zusammenhang des Ganzen Rücksicht zu nehmen. Besonders gern setzte man die Dichtungen Petrarca's in Musik, ganze Sestinen von ihm wurden komponirt, und aus dem Eifer, mit dem die Italiener sich auf das einmal vorhandene Madrigal stürzten, erklärt es sich, daß gewisse Texte immer wieder mit Tönen umkleidet wurden.

Eigenthümlich ist, daß die Madrigale des Petrarca, soweit mir bekannt geworden, nur sehr selten¹ komponirt wurden. Palestrina z. B. hat eine ganze Reihe von Dichtungen Petrarca's benutzt, von seinen Madrigalen kein einziges.

Das Madrigal kann die Bedeutung eines zur Komposition bestimmten Gedichtes auch im 15. Jahrhundert nicht verloren haben, denn sonst ließe sich kaum erklären, warum man im 16. Jahrhundert in Musik gesetzte Sonette, Canzonen etc. gerade Madrigale genannt hat. Andererseits hat es in der ersten Zeit des 16. Jahrhunderts eine lyrische Form gegeben, die »Madrigal« hieß. Sie bezeichnet Pietro Bembo (1525, Prose, II) als *rime libere, che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi, o nella maniera del rimargli; ma ciascuno, siccome ad esso piace, così le forma, e queste universalmente sono tutte madriali chiamate*². Nur ist diese Dichtungsart in den ersten Madrigalsammlungen des 16. Jahrhunderts wenig, vielleicht gar nicht vertreten, denn viele der Gedichte, welche allenfalls dazu gerechnet werden könnten, lassen sich auch als Strophen von Canzonen oder Balladen auffassen, einige kann man als solche nachweisen. Später jedoch ist diese madrigalische Dichtung fast ausschließlich in den Kreis der Musik hineingezogen worden, es entwickelte sich die sogenannte Madrigalstrophe. Sie ist in ihrem Bau außerordentlich frei. Die Anzahl der Verse bewegt sich zwischen 6 und 16, und zwar sind diese Elf- oder Siebensilbler, sehr selten begegnen Verse von fünf Silben. Erstere sind ja auch diejenigen, deren sich die höhere Lyrik der Italiener seit Petrarca fast ausschließlich bedient. Verschieden und mannigfaltig, wie die Anzahl der Verse, ist auch

¹ Das Madrigal: *Non al suo amante Diana piacque* komponirt von J. de Macque, findet sich bei Maldeghem, Trésor musical 1872, XVI. S. 48.

² Ph. Aug. Becker, Zur Geschichte der vers libres. Straßburg 1888, p. 5.

die Reimstellung, es giebt darüber, wie Bembo sagt, kein Gesetz. Nachdem Trissino in seiner Tragödie *Sofonisba* (1515) und andre um dieselbe Zeit reimlose Verse in das Drama eingeführt hatten, bemächtigte sich auch bald das Madrigal dieser seiner Ungebundenheit so recht zusagenden Reihen.

Die Madrigaldichtung blieb nicht auf Italien¹ beschränkt; sie fand Eingang in Frankreich, wo Melin de Saint-Gelays² das erste Madrigal dichtete, und im 17. Jahrhundert auch in Deutschland. Hier war es Kaspar Ziegler, der zum ersten Male auf diese der Musik so sehr entgegenkommende Dichtungsart hinwies; welchen Erfolg seine Bemühungen hatten, ist bekannt; in den Bach'schen Kantaten und Passionen spielt die madrigalische Poesie eine große Rolle.³

Kaspar Ziegler giebt in seinem Buche: »Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse Wittenberg 1653, eine vortreffliche und auf viele Beobachtungen gegründete Beschreibung des Madrigals. Da dasjenige, was er als das Charakteristische desselben bezeichnet, auch für das Madrigal des 16. Jahrhunderts seine Geltung hat, so mögen seine Ausführungen hier im Auszuge folgen:⁴ »Was nun die Form solcher Madrigalen betrifft, so ist zu wissen, daß in keinem einzigen genere Carminis größere Freyheit zu finden sey, als eben in diesem. Denn erstlich ist man an keine gewisse Anzahl Verse gebunden, wie etwan in den Sextinen, ... sondern da gehe ich nach meinem belieben fort, und darf wohl mit einer ungeraden Zahl Verse den gantzen Madrigal beschließen, welches denn bey den Italianern gar gewöhnlich ist. Gleichwohl finde ich nicht, daß der kleinste Madrigal weniger als fünff und der längste mehr als funffzehen, zum höchsten sechzehen Verse in sich begreiffe Zum andern, so dörffen die Verse nicht gleich lang, oder einer so lang als der andre seyn, sondern da steht es abermahls in des Poeten wilkühr, welchen er kurtz und welchen er lang machen will Ich habe aber hernach in acht genommen, daß die Italianer nur zweyerley, als sieben und eilffsyhlbichte Verse untereinander schrenken Zum dritten, so dörffen die Verse auch nicht alle gereimt sein, sondern ich kan wohl einen, zwey, auch wohl drey darinnen ungereimt lassen, gleich als ob es

¹ Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, wie die madrigalische Poesie auch für die Gestaltung der italienischen Operntexte von Bedeutung wurde.

² Becker l. c. p. 8.

³ Spitta, Bach, I, 464. — Derselbe, Die Anfänge madrigalischer Dichtkunst in Deutschland (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jahrg. 1875, Nr. 1 und 2).

⁴ Ich citire nach der 2. Auflage 1685 (Kön. Bibl. Berlin.) S. 10 ff.

vergessen worden. Die Ursach ist, weil ein Madrigal so gar keinen zwang leiden kan, daß es auch zu mehrmahlen einer schlechten Rede ähnlicher, als einem Poemati seyn wil« Weiter bemerkt Ziegler, daß in einem Madrigal von neun Versen am meisten der erste Vers ungereimt gelassen werde, eine Beobachtung, die durch viele madrigalische Texte des 16. Jahrhunderts bestätigt wird.

Auch in musikalischer Hinsicht hat das Madrigal, wie es in dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts zu neuem Leben ersteht, nichts mit dem wohl mehr liedhaften des 14. Jahrhunderts gemeinsam, der Boden, dem dies neue Madrigal entspringt, ist ein andrer.

Die Frottole, Strambotti, Giustiniani und die andern Formen der italienischen Gesangsmusik des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts weisen eine von der damaligen niederländischen gänzlich verschiedene Kunst auf. Charakteristisch ist zunächst die der »Homophonie« verwandte Behandlung des Tonmaterials. Es ist der einfache Satz Note gegen Note; verschiedentlich macht sich auch die Auffassung der Oberstimme als Hauptstimme geltend; was die andern Stimmen zu sagen haben, bietet sich in einfachen Zusammenklängen dar, weniger in Melodien. Einige Anzeichen sind sogar dafür vorhanden, dass sie nicht einmal immer gesungen, sondern vielleicht von einem Instrumente gespielt wurden. Wie wenig selbstständige melodische Bedeutung ihnen zukommt, ersieht man an gewissen Einzelheiten; so erscheint fast typisch der Sprung einer Melodie am Schlusse in die höhere Oktave, um den gewünschten Zusammenklang herzustellen; an manchen Stellen gewahrt man, wie die Melodie aus demselben Grunde plötzlich umgebogen wird. Die Gliederung ist in allen Stimmen eine gleichzeitige; die untern sind an die obere gebannt. Die einzelnen Theile des Ganzen werden nebeneinander gestellt, nicht wie bei den nordischen Künstlern mit einander verkettet. Mit der Beschaffenheit der Texte hängt es zusammen, daß sehr häufig symmetrische Bildungen erscheinen, dieselbe Musik wird auf verschiedene Verse gesungen. So gliedert sich das Kunstwerk in übersichtliche Gruppen und es entsteht das, was man »Architektonik« des Baues genannt hat im Gegensatz zu dem organischen Stimmengewebe der Niederländer. Die Melodien der Frottole sind leicht eingänglich, volksthümlich einfach, anmuthig und lieblich, wie sich das für die Italiener von selbst versteht. Jede Silbe erhält fast nur einen Ton, nur am Schlusse treten melismatische Wendungen auf. Dementsprechend ist auch die Rhythmik meist einfach, ohne besonders interessante Gestalten anzunehmen.

Sind die Frottole u. a. w. durch die genannten Eigenschaften Denkmäler der italienischen Kunst, so kann man doch in ihnen

auch nordische Einflüsse verzeichnen. Schon vor Willaert und seinen Kunstgenossen wirkten Niederländer in Italien, nicht ohne Spuren ihrer Thätigkeit zu hinterlassen. Zuweilen entdeckt man in den Frottolen Ansätze zu dem echt nordischen Kunstmittel der Nachahmung. Aber die Art, wie diese Versuche durchgeführt sind, lehrt uns, daß die Imitation den Italienern damals noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen war. Von den technischen Dingen, mit welchen die Niederländer die Nachahmung handhaben, wissen sie noch wenig; sie ist schlecht eingeführt und wirkt als solche nicht immer; nicht selten z. B. ist der erste Ton der nachahmenden Melodie Schlußton der vorhergehenden und wird vom Hörer notwendigerweise zu dieser bezogen. Meist auch sind es nur einfache diatonische Gänge nach oben und unten, die nachgeahmt werden, und endlich hat ihr Gebrauch nicht selten etwas typisches an sich, indem sie gern im Zwischenraum einer Minima auftritt.¹

Auf solchem Grunde erhebt sich die musikalische Form des Madrigals. Man kann nicht gut von einem Schöpfer desselben reden, denn die Voraussetzungen zu seiner Entstehung waren mit dem Augenblicke gegeben, wo ein nordischer Künstler sich eines italienischen Textes zur Komposition bemächtigte; es lag gewissermaßen in der Luft. So sehen wir denn, daß fast gleichzeitig in verschiedenen Städten des nördlichen Italiens Madrigalisten auftreten. Besonders günstig lagen für das Madrigal die Dinge in Venedig, der Glanz und die Pracht des venetianischen Lebens bereiteten ihm einen fruchtbaren Boden. Die ersten Madrigale fanden großen Beifall, und bald warf sich eine ungezählte Menge von Komponisten auf das neugefundene Feld. Die Anzahl der gedruckten Madrigalsammlungen ist Legion. Auch solche Komponisten wandten sich ihm gelegentlich zu, deren Begabung zur Kirchenmusik sich durch hervorragende Werke kund gethan hatte; es war im 16. Jahrhundert Mode, Madrigale zu komponiren.

Eine Geschichte des Madrigals zu schreiben, gehört heute noch zu den unmöglichen Dingen. Selbst dann, wenn die Italiener nicht so gleichgültig gegen die Schöpfungen ihrer großen Vorfahren wären, und diese in Neuausgaben uns vorlägen, wäre es noch fraglich, ob Zeit und Kräfte eines einzigen ausreichten, uns in pragmatischer Darstellung die Entwicklung dieser musikalischen Form zu zeichnen. Man wird mir daher nicht einen Vorwurf daraus machen, wenn ich im Folgenden mich auf Andeutungen beschränke und auch diese

¹ Über die Frottole im allgemeinen vergl. Rudolf Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrh. Vierteljahrschr. für Musikwissensch. 1886, 427 ff.

nur bis zu dem Punkte ausdehne, wo Palestrina — dessen Madrigale Hauptgegenstand der Untersuchung sein sollen — in die Entwicklung hineintritt.

Das Madrigal wird von Anfang an frei komponirt, nicht mit Benutzung einer gegebenen kirchlichen oder weltlichen Weise. Bei den Niederländern hatte sich die Musik vorzugsweise als Kunst der Kombination entwickelt, die Arbeit, die sie zu leisten hatten, war, im Anschlusse an Fertiggegebenes, die Kraft der Musik zu entfalten; ihre Erfindungsgabe schien eines solchen Antriebes von außen zu bedürfen. Bei den Italienern strömte der Quell der musikalischen Phantasie zu allen Zeiten ursprünglicher und naiver. So sind auch die Frottolen durchaus Originalkompositionen. Diese Art zu komponiren acceptirten die Niederländer im Madrigal von den Italienern.

Weltliche Kompositionen des 16. Jahrhunderts, namentlich aus der ersten Hälfte desselben, machen auf uns häufig denselben Eindruck, wie die gleichzeitige kirchliche Musik. Es kann dies nicht wunderbar erscheinen, denn weltlicher wie kirchlicher Musik liegt damals eine und dieselbe Kompositionstechnik zu Grunde, die im Dienste der Kirche groß gewordene vokale Polyphonie. Eine spezifisch weltliche Gesangkunst erstand auch erst mit dem Momente, wo man jene Kompositionsweise bei Seite schob und eine neue an deren Stelle setzte. Die bekannte Thatsache, daß häufig die Melodien nicht immer harmloser Volkslieder den Stoff abgeben mußten für größere Kompositionen geistlicher Texte,¹ bietet den besten Beweis dafür, wie wenig sich damals in Sachen der Musik Weltliches und Geistliches differenzirt hatten. Auch Madrigale wurden, wie bekannt, häufig in ähnlicher Weise zu Messen oder Motetten verarbeitet.

Die Vermischung, welche niederländisches und italienisches Wesen im Madrigal eingingen, hat man sich nicht so zu denken, als ob sie von Anfang an fertig gewesen sei; vielmehr laufen beide Elemente eine Zeitlang noch nebeneinander, ihre innige Durchdringung ist erst das Resultat einer, wenn auch nur kurzen Entwicklung. Man kann in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ohne Schwierigkeit zwei entgegengesetzte Madrigaltypen wahrnehmen. Entweder überwiegt die niederländische Technik oder die Frottolenmanier.

Die Hauptvertreter der auf die nordische Kunst zurückgehenden

¹ Auch die Italiener haben diese Übertragung weltlicher Melodien auf geistliche Texte gekannt, so wurden die Lauden nicht selten in weltliche Melodien eingekleidet und Savonarola legte den seinen die Melodien von Karnevalsliedern unter. (Gaspary, Ital. Litteraturgesch. II 195.)

Madrigalform sind Willaert und Verdelot.¹ Gewiß waren auch sie mit den Eigenheiten italienischer Kunst wohl bekannt, indeß bewegten sich ihre musikalischen Vorstellungen zumeist in dem Kreise der ererbten Kunst. Auf sie war die Bekanntschaft mit der italienischen Art nicht von so nachhaltigem Einflusse, daß sie ihre musikalische Vergangenheit verleugnet hätten. Von ihren verwickeltern kontrapunktischen Formen haben jedoch die Niederländer, soweit ich gesehen habe, im Madrigal nicht Gebrauch gemacht; während Willaert sich nicht scheute, in einer Chanson² die vier Stimmen in 2 kanonischen Paaren singen zu lassen, scheint bei italienischen Texten kein Niederländer ähnliches gewagt zu haben. Es würde auch kein Italiener daran Gefallen gefunden haben, einen ihrer Texte in solche Fesseln geschlagen zu sehen. Schon die ersten Madrigalisten fühlten, daß das Madrigal, poetisch die freieste aller Formen, nur in der Luft der durch keinerlei strengere Satzung geschmälerten Freiheit gedeihen könne. Verhältnißmäßig selten ist darum auch die Kombination verschiedener Mensurierungen anzutreffen; mir ist nur ein größeres Beispiel begegnet: in einem Madrigale des sonst nicht viel bekannten Jacques du Pont ist grade und ungrade Messung fast das ganze Stück hindurch gleichzeitig durchgeführt. Auf kürzere Strecken freilich kommt ihre Verbindung noch bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus vor. Mit einem Schlage ließen sich solche Dinge auch nicht ausrotten, obwohl sie den Italienern kaum werden zugesagt haben, ebensowenig, wie gewisse andre Eigenheiten der Niederländer, welche die Italiener mit deren Kunst in Kauf nehmen mußten. Ich meine hier namentlich Härten in der Stimmführung, wie in Verdelotto's Madrigal: *Dormend' un giorn' a Bai*³ bei dem Worte *piacque* im 2. Vers zwischen den beiden Ober-

¹ In den Beilagen sind aus den in der kön. Bibl. zu Berlin vorhandenen Sammlungen einige Madrigale mitgetheilt, die geeignet sind, den ersten Entwicklungsgang des Madrigals zu veranschaulichen. Die Wichtigkeit des Gegenstandes würde eine größere Auswahl wünschenswerth erscheinen lassen; jedoch bedingte der für einen solchen Neudruck an diesem Orte zu Gebote stehende Raum eine Beschränkung auf das Nothwendigste. Im übrigen sei noch verwiesen auf die Madrigale in Kiesewetter's »Schicksale und Beschaffenheit« etc., sowie Maldeghem's »Trésor musical«; letztere geben, jedoch zu manchen Ausstellungen Anlaß namentlich in Anbetracht der Textunterlage, die ohne Kenntniß des italienischen Verses unternommen ist.

² Maldeghem, Trésor mus., Jahrg. 1878, I. S. 3. 3) in dem II do libro dei Madrigali di div. eccell. mus. a 4 voc. Venedig, Gardano 1543. Trotz der echt niederländischen Faktur enthält das Madrigal doch auch einige Züge, die auf italienische Einflüsse hindeuten.

³ Beil. S. 461, Syst. 3.

stimmen, oder am Schlusse desselben Madrigals im fünftletzten Takte zwischen der ersten und dritten Stimme. Solche meist durch den fünfstimmigen Satz bedingte Unebenheiten, die vorzugsweise bei der Kadenz erscheinen, lassen sich bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts verfolgen und zwar bei Italienern nicht minder, wie bei Niederländern. Noch Palestrina hat Ähnliches.

Das individuelle und leidenschaftliche Leben, welches in den madrigalischen Texten pulsirt, ist hier durch seine Vertheilung auf verschiedene, gleichberechtigte Organe an seiner musikalischen Entfaltung verhindert, der Ausdruck bleibt ein allgemeinerer, der diese Kunstwerke von der gleichzeitigen Kirchenmusik nicht weit entfernt. Trotzdem fühlten jene Meister recht wohl, daß weltliche und kirchliche Musik doch verschiedene Dinge sind; einzelne, wie verstohlen aus dem durch die Ausgleichung der Stimmen hervorgerufenen mittleren Ausdrucksniveau hervorblickende Züge geben uns den Beweis für das Ringen nach freierem Ausdruck. Man vergl. z. B. in Madr. 2 der Beil. die so wehleidig wirkende Anfangsmelodie, mit ihrer, wenn nöthig, auch durch Schärfung des diatonischen Tones bewirkten kleinen Terz am Schlusse; überhaupt ist dies Intervall im ersten Theil des Madrigals in auffallender Weise als Endintervall der Melodien bevorzugt. Auch der Schluß ist von eigenthümlichem Ausdruck.

Ein italienisches Darstellungsmittel ist die Anwendung symmetrischer Bildungen, die aus den Frottolen herübergenommen ist. Man vergl. z. B. in Madr. 1 die Verse: *chinand' in questa part' il vago viso*¹ und *s'oblian' ogni piacer del paradiso*, oder den Anfang von Madr. 3,² wo die beiden ersten Verspaare gleich wiedergegeben sind.

Stehen diese Madrigale durchaus auf dem Boden der nordischen Musikübung, so sind andre gekennzeichnet durch das Vorwalten italienischer Art, wie sie die Frottolen aufwiesen. Eine große Menge von Madrigalen gehört dieser Richtung an. Als Vertreter derselben seien hier genannt Ant. Barrè und Jan Gero. Beide Künstler stammen aus dem Norden; ersterer, ein Franzose, wirkte vorzüglich in Rom, wo er 1555 eine Druckerei errichtete,³ die auch Werke von ihm veröffentlichte, so die Sammlung, der die Madrigale Barrè's in den Beilagen entnommen wurden. Jan Gero war ein Niederländer und in Orvieto thätig, später in Ferrara. Es ist bezeichnend, daß

¹ Beil. S. 452 unten.

² Beil. S. 461.

³ Baini, Mem. II 201.

nicht Italiener es waren, die das Madrigal gewissermaßen aus der Frottole herauszogen, sondern wieder Niederländer; freilich haben diese sich der südlichen Kunst, soweit sie konnten, angepaßt, deren äußere Form, wenn auch nicht ihren Geist, in sich aufgenommen.

In dieser Entwicklung ist das Madrigal die direkte Fortsetzung der Frottole. Von ihr übernimmt es den ganzen Bau. Die Gliederung ist in allen Stimmen gleichzeitig, und schließt sich enge an diejenige des Textes an. Die Theile des Gedichtes folgen, von allen Stimmen gleichzeitig vorgetragen, in einfacher Nebeneinanderstellung, sehr gern werden sie durch Gesamtpausen auseinandergehalten. Die Musik ist hier viel inniger mit dem Texte verbunden, wie bei den Madrigalen Willaert's u. a.; das Wort geht nicht in dem Gewebe der Stimmen unter, sondern kommt, indem sie es alle zu gleicher Zeit aussprechen, erst recht zur Geltung.

Der Sinn für Verhältnißmäßigkeit der Theile, der schon in den Frottole in die Erscheinung tritt, bethätigt sich in ganz hervorragender Weise hier, wo die Grundrisse der poetischen Form oft sehr scharf gezeichnet sind. So findet sich nicht selten ein Sonett dergestalt komponirt, daß die beiden Quartette musikalisch ganz gleich wiedergegeben werden, die 6 folgenden Verse haben ihre eigene Musik. Es ergiebt sich also das musikalisch so brauchbare Schema $a\ a\ b$. Ein andres Madrigal hat die Form $a\ b\ a$ (den Grundriß der spätern Dacapoarie), und zwar nicht nur dann, wenn der Text ähnlich gebaut ist (bei der Ballata), sondern zuweilen stellt der Komponist sie aus freien Stücken her. Diese Beziehung von Theilen auf einander findet jedoch auch in geringerem Umfange statt, zwischen Versen und Verstheilen, wenn der Komponist nur irgendwelche Veranlassung hat, dieselben einander näher zu bringen. Wie groß die Lust an solchen Responsionen war, beweist der Umstand, daß sie nicht selten an Stellen angewendet wurden, wo keinerlei logische Entsprechung vorliegt; hier wird also der Hörer durch die Musik gezwungen, auf einander zu beziehen, was mit einander nichts zu thun hat. Solche Stellen hinterlassen in uns keinen ungetrübten Eindruck; im 16. Jahrhundert muß es anders gewesen sein. Einige Fälle symmetrischer Behandlung von Versen, Versgruppen und -theilen bieten die Beilagen; man vergl. die terza stanza des Madrigals von Barrè,¹ wo $V\ 1 + 2 = V\ 3 + 4$, mit einigen sehr interessanten Verschiedenheiten, oder das Madrigal des Const. Festa:² *Donna ne fu ne fia* (eine Ballata).

Der mehrstimmige Satz, der hier zur Anwendung kommt, ist

¹ Beil. S. 472.

² Beil. S. 487.

ein eigenthümliches Gemisch von niederländischen und italienischen Elementen. Es versteht sich von selbst, daß ein Niederländer nicht so dürftig und ungelenk schreibt wie ein Frottolist. Hier haben auch die Mittelstimmen ihre Bedeutung, sie sind immer sangbar geführt. Es fehlt dagegen die Anmuth und Natürlichkeit der Melodie, die uns in mancher Frottole so wohl thut. Die Melodien — auch hier wird man unbedenklich sagen können, daß sie in der Oberstimme liegen — sind zu schwer durch die auf ihnen lastenden wuchtigen Harmonien. An die Stelle natürlicher Leichtigkeit und Grazie ist ein unruhiger und unbefriedigter Ausdruck getreten. Zwei Dinge sind es namentlich, die denselben hervorrufen: die genaue Beachtung betonter und nicht betonter Silben und die übermäßige Anwendung undiatonischer Töne. Gewiß sucht auch der Frottolenstil einen engen Anschluß an die Betonungen der Worte herzustellen; derselbe wird jedoch gemildert durch die Rhythmen, die sich immer im Kreise des Natürlichen und Verhältnißvollen bewegen. Hier jedoch hängt sich die Rhythmik sklavisch an die Wortbetonung. Bei den Frottolen kann man immerhin noch von einem Takte reden (wie denn die echte italienische Anschauung denselben im modernen Sinne vielleicht immer gekannt hat), in diesen Madrigalen wird — um modern zu sprechen — durch die unaufhörlichen Verrückungen der Betonung auf Stellen, die innerhalb des Taktes keine solche besitzen, und Synkopen die Entstehung eines natürlichen Flusses verhindert. Von Eurhythmik kann man wohl bei den Frottolen, hier jedoch nicht mehr reden. Dazu kommt die fortwährende Überschreitung der Diatonik. Zwar sind die sämmtlichen hier sich findenden alterirten Töne schon vorher im Gebrauche gewesen, das Unterscheidende jedoch liegt in ihrer Häufung, sie werden nicht nur bei Kadenzen und kadenzähnlichen Wendungen angebracht, sondern viel mehr noch innerhalb der Melodie. An einigen Stellen ist sogar ein Chroma(!) zu verzeichnen, so z. B. in dem Madrigale: *Non è pena maggior*¹ bei den Worten: *e quantunqu' ell' il cor*. Hier tritt das Streben nach individuellem Ausdruck in einer viel mehr auffälligen Weise hervor, als z. B. bei Willaert. Man wird bei den Madrigalen von Barrè zuweilen an spätere Zeiten gemahnt. Diesem freiern Empfinden dient auch die Zerstückelung eines Gedanken (Verses) in Sätzchen, um nur die Möglichkeit zu besitzen, recht ausdrucksvoll zu sein, sowie längere Pausen, welche die Phantasie des Hörers spannen.

Etwas andern Charakters sind die Madrigale von Jan Gero. Auch hier ist alles auf knappen, aber schlagenden Ausdruck

¹) Beil. S. 476; ebenso im Alt des 1. Systems bei *pena maggior* u. a.

zugespitzt, der Wiederholungen, wie sie bei Willaert u. s. w. noch vorkommen, nicht zuläßt, die Diatonik jedoch hat ihre herrschende Stellung wieder eingenommen. Das Eigenthümliche an ihnen ist aber der in seinen einzelnen Stadien deutlich zu verfolgende Übergang aus dem einfachen Satz Note gegen Note in die komplizirtere kontrapunktische Schreibweise. Den Ausgangspunkt dieser Entwicklung kann man sehen in Stellen, wie z. B. in dem Madrigal *Madonna io vi confesso*, bei den Worten *non saro mai permutar fantasia*.¹ Hier setzt die zweite Stimme eine Semiminima später ein, als die andern; läßt man sie gleichzeitig mit ihnen beginnen, so hat man den denkbar einfachsten Satz. Offenbar schien letztere Schreibweise dem Komponisten nicht interessant genug, er würzte sie, indem er eine Stimme von den andern trennte, sie aber nicht frei ihren Weg nehmen, sondern immer gebunden jenen nachfolgen ließ. Die Melodien treten so in ein Synkopenverhältniß zu einander. Ein weiterer Schritt ist der, daß von den nicht synkopierenden Stimmen nur zwei mit einander gehen, wie z. B. bei den Worten *ch'a seguir voi son pazzo*² in demselben Madrigal. Für die vollständige Trennung der Stimmen endlich bieten Stellen, wie der Anfang des Madrigals *Amor, io sento l'alma*³ den Beleg.

Bei Gero, wie bei Barrè ruht die Madrigalform auf dem Satz Note gegen Note. Beide hatten das Bedürfniß über den Frottolenstil hinauszugehen, Barrè that dies, indem er einerseits die Töne an die Worte preßte, so daß sie wie gefesselt seinen metrischen Bewegungen folgten, andererseits die Sprache der Musik durch überhäufte Anwendung erhöhter und vertiefter Töne erweiterte. Gero dagegen gelangte durch allmähliche Loslösung der Stimmen von einander auf Umwegen zu demselben Resultate, das Willaert und Verdelot ohne Mühe erreicht hatten, indem sie einfach ihre Technik in den Dienst der italienischen Poesie stellten.

Die weitere Entwicklung des Madrigals hat sich in der Weise vollzogen, daß sie zwischen den beiden Kunstrichtungen, die wir bisher verfolgten, den vermittelnden Weg einschlug. Beide Stile, der kunstvolle, organische und der einfache architektonische, blieben dem Madrigale erhalten. Die einzelnen Künstler wandten sich je nach Gefallen bald dem einen, bald dem andern zu. So scheint Cyprian de Rore, dessen Madrigale sich durch die schönen melodischen Linien auszeichnen, mit Vorliebe den kunstvolleren Satz gepflegt zu haben,

¹ Beil. S. 485 unten.

² Beil. S. 483.

³ Beil. S. 481.

während in den lieblichen Madrigalen Archadelt's die Schreibweise Note gegen Note häufige Verwendung findet. Von ersterem Komponisten sind in den Beilagen einige Madrigale mitgetheilt, bezüglich Archadelt's sei auf Maldeghem's Trésor musical Jahrg. 1890 verwiesen.

Cyprian de Rore scheint zuerst von dem Kunstmittel der Tonmalerei ausgiebigeren Gebrauch gemacht zu haben; sie ist bekanntlich von da an dem Madrigal nie verloren gegangen, gehört vielmehr zu seinen hauptsächlichsten Darstellungsmitteln. Der durch die Renaissance besonders geschärfte Sinn der Italiener für das sinnlich Schöne fand an ihr viel Gefallen; wieweit die Komponisten in dieser Hinsicht gegangen sind, weiß jeder, der sich einmal einige Madrigalsammlungen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts ansah. Schon Cyprian wendet sie in sehr auffälliger Gestalt an, man vergl. das Madrigal: *Amor, ben mi credevo* bei den Worten *legato* und am Schlusse bei *spento*.¹ Bemerkt seien noch die vielen kurzen Melodieschlüsse da, wo das Endwort mit einer unbetonten Silbe endet² und die interessante, von der Instrumentalmusik hergenommene Verwendung des dreitheiligen Rhythmus am Ende des Madrigals: *Un lauro mi diffuse allhor dal cielo*.³ Was Cyprian sonst noch für das Madrigal gethan hat, ist bekannt und gehört nicht in die Zeit, die uns hier beschäftigt.

Über das Madrigal der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts besitzen wir eine Charakteristik von dem sonst unbekannten Theoretiker Pietro Pontio Parmiggiano, welche unsre Skizze über das Madrigal in seiner ersten Zeit abschließen mag. Sie ist in Dialogform abgefaßt und uns erhalten durch den Padre Martini, der sie in seinem »Esemplare ossia Saggio fondamentale etc.« Il 73 unten abgedruckt hat. Sie lautet: Paolo (der Lehrer) . . . *Le inventioni del Madrigale debbono esser brevi, non piu di due tempi di Semibreui, over di tre.* Hetore (der Schüler): *Perchè vogliono esser così brevi queste inventioni?* Paolo: *La cagione è, che s'altramente fossero, non sarebbero proprie del Madrigale. Vi fo anco sapere, che il suo proprio è di fargli delle Semiminime assai, e anco delle Minime fatte in Sincopa. Sappiate ancora, che spesse volte le parti debbono andare ugualmente insieme, con moto però veloce di Minime over di Semiminime. Si deve*

¹ Beil. S. 497 u. 498. Überhaupt ist dies Madrigal in Form und Ausdruck von genialer Kühnheit.

² Diese und ähnliche Dinge meinten auch Cyprian's Zeitgenossen, die ihm eine besonders liebevolle Behandlung des Textes nachrühmten.

³ Beil. S. 495.

aver osservanza grandissima di seguir le parole, come se trattano di cose dure e aspre, trovar di quelli passaggi duri e aspri, se anco le parole tratteranno discorrere, over di combattere, convien fare la compositione sia veloce rispetto a quella di prima. Se le parole ragioneranno di cadere over inalzarsi, sarete accertito di far le parti della vostra compositione, che vadano per grado congiunto over' disgiunto, abbassandosi over' alzandosi.

II. Palestrina.

Wenn Palestrina auch auf dem Gebiete des Madrigals thätig war, so folgte er damit nur dem Zuge seiner Zeit. Daß er jedoch in der Entwicklung desselben keinen Höhepunkt bedeutet, dürfte sich ohne Weiteres schon aus der Thatsache ergeben, daß die Zahl seiner Madrigale im Verhältniß zu den kirchlichen Werken eine sehr geringe ist; zudem gehören auch nicht alle Madrigale Palestrina's in eine Reihe mit den Schöpfungen, von denen oben gesprochen ist; fast die Hälfte (2 Bücher) sind geistliche Kompositionen, die einer subjektiveren Richtung des religiösen Empfindens Ausdruck verleihen; diese liegen der kirchlichen Musik viel näher als dem weltlichen Madrigale. Palestrina hat sie bekanntlich für die Congregatione dell' Oratorio komponirt, und eine Untersuchung derselben wird von den in ihr gesungenen Liedern des Animuccia auszugehen haben¹.

Das erste Buch weltlicher Madrigale Palestrina's wurde 1555 gedruckt, ist also seine zweite² Publikation. Wie das zweite, 1584 erschienene, enthält es nur vierstimmige Kompositionen. Außer diesen beiden Büchern hat Palestrina aber noch eine nicht geringe Anzahl weltlicher Madrigale verfaßt, meist Gelegenheitskompositionen, die in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts neben Werken andrer Künstler gedruckt wurden. Sie sind vier-, fünf-, eine einzige auch sechstimmig, und fallen in die Jahre 1559—1592. In der Palestrinaausgabe (B. XXVIII, der auch die genannten beiden Bücher enthält) hat Haberl diese zu einem dritten Buche zusammengestellt, wozu B. XXX neuerdings noch einige Nachträge gebracht hat. Die Nachweise über den Fundort derselben kann man im Vorwort

¹ Es herrschen übrigens in Betreff dieser Kompositionen Anschauungen, die sehr verbesserungsbedürftig sind.

² Ein Band Messen war 1554 herausgekommen.

p. VIII des B. XXVIII und p. VII des B. XXX nachlesen. Über die Echtheit dieser zerstreut erschienenen Werke, die den Namen des Komponisten oft in seltsamen Schreibweisen an der Spitze tragen, kann nach der Darlegungen Haberl's kein Zweifel bestehen.

Eine ganze Reihe von Texten hat Palestrina aus dem Schatze der Dichtungen Petrarca's genommen. Auf einige derselben hat schon Haberl (B. XXVIII, Vorrede III) aufmerksam gemacht: eine Ballata Petrarca's ist Madrigal (Buch) II (Nr.) 16, ein Sonett I, 14, Canzonestrophen sind I, 2 und II, 12, solche von Sestinen I, 1, 7 und 8. Auch die Canzone *Chiare, fresche e dolci acque* in B. XXX gehört dahin. Dazu kommen noch I, 20 (ist die 3. Strophe der 7. Canzone), I, 21 (ist die 5. Strophe der 8. Strophe), II, 9, (ist die 1. Strophe der 13. Canzone des Petrarca). Madrigal I, 15 hat mit der 1. Canzone des 2. Theils der Rime des Petrarca nur den ersten Vers gemeinsam. Ähnliches gilt von den 14 Strophen, die in B. XXX p. 61 ff. abgedruckt sind. Daß Palestrina keines der Madrigale Petrarca's komponirte, ist schon oben bemerkt worden.

Haberl (B. XXVIII, Vorrede IV) vermuthet, daß unter den Dichtungen des 1. Buches sich auch solche von Palestrina befänden, namentlich sagt er dies von Madrigal 22, welches dem Vorgänger Palestrina's an der Basilica Vaticana, Francesco Roselli, großes Lob spendet¹. Ob diese Vermuthung zutrifft, kann ich nicht entscheiden.

Die Texte, die Palestrina madrigalisch komponirt hat, unterscheiden sich vortheilhaft von vielen anderer Madrigalisten. In ihren erotischen Ergüssen sind sie nicht so anstößig, wie viele seiner Kunstgenossen, namentlich sind die Texte der spätern wirklich *gastigati*, wie sie Baini² genannt hat.

Auf den Vorwurf, den Ambros³ dem Komponisten macht, daß er trotz der Worte in der Vorrede zum hohen Lied (1584: »*et erubesco et doleo. Sed quando praeterita mutari non possunt, nec reddi infecta, quae facta iam sunt, consilium mutavi*«) noch ein zweites Buch weltlicher Madrigale komponirte, hat schon Haberl (B. XXVIII p. III) die richtige Antwort gegeben. Um zu zeigen, welche Texte im 16. Jahrhundert in Musik gesetzt wurden, möge hier ein solcher aus dem Primo libro delle Muse, Rom 1555 folgen:

¹ Baini, Mem. I p. 48 urtheilt auch über diesen Mann nicht sehr günstig und meint, er habe Palestrina's Lob nicht verdient. Andererseits kann er nicht umhin, die Thatsache, daß Palestrina eine Arbeit zum Lobe eines andern in sein Buch aufnahm, zu benutzen, um zu zeigen, wie bescheiden Palestrina gewesen und geneigt, auch andern volle Anerkennung zu zollen.

² Baini II 178.

³ Musikgesch. IV 52.

*Amorose mammelle,
 Degne di più di mille dolci baci.
 Lasciate ch'io vi basci.
 Care, leggiadre e belle,
 Che s'io poro la lingua in mezz'a voi
 Vostra mercè sarò beato poi.*

Die Kunst der Kombination, welche der gesamten polyphonen Musik des Mittelalters ein so charakteristisches Gepräge verleiht, die der Mehrstimmigkeit schon seit dem 10. Jahrhundert eigen ist, erhielt ihre technische Ausbildung bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts. Die Italiener des folgenden Jahrhunderts hauchten auch ihr einen neuen, frischen Geist ein, und stellten sie andern Aufgaben gegenüber. Hatten die Niederländer gelernt, auf einer einzigen Melodie ein gewaltiges polyphones Gebäude aufzuthürmen, so versuchten die Italiener, ein mehrstimmiges Kunstwerk zu einem neuen zu verarbeiten. Sie lösten ein solches Stück in seine Bestandtheile auf und schufen daraus ein neues; so entstanden aus Motetten ganze Messen, in deren jedem Theile sich das ursprüngliche Kunstwerk neu und in immer veränderter Gestalt verjüngte. Auch Madrigale gaben den Stoff ab für Motetten wie für Messen. Diese so eigenthümliche Kompositionsform, die in der neuern Musik keine Fortsetzung erfuhr, gestattete eine viel größere künstlerische Freiheit, schon deshalb, weil der Stoff, der dem Komponisten zu Gebote stand, ein mannigfaltiger ist.

Von den Madrigalen Palestrina's, welche dergestalt zu kirchlichen Werken verarbeitet wurden, sei hier besonders des Madrigals »*Vestiva i colli*« gedacht. (III 29.), worüber Palestrina selbst eine Messe komponirt hat (Pal. Ausg. XVIII). Eine Vergleichung beider könnte sehr ergiebig sein für die Feststellung des Unterschiedes, der bei Palestrina zwischen weltlicher und kirchlicher Musik besteht. Indeß gehört genanntes Madrigal zu den frühern des Meisters, denjenigen, in welchen ein besonderer Madrigalstil, wie wir gleich sehen werden, noch nicht zu erkennen ist; es kann also nicht als Typus des Madrigals bei Palestrina aufgestellt werden.

Eine vergleichende Betrachtung seiner kirchlichen und weltlichen Werke ist auch nicht unsere Aufgabe; wir haben vielmehr den Fäden nachzuforschen, welche Palestrina's Madrigale mit denen seiner Vorgänger verbinden. Und zu diesem Zwecke müssen wir einen andern Weg einschlagen.

Vergegenwärtigen wir uns hier wieder den Entwicklungsgang, den das Madrigal bis etwa in die Hälfte des 16. Jahrhunderts genommen, und betrachten wir daraufhin Palestrina's Madrigale, so

begegnet uns die auffällige Thatsache, daß sie denselben wieder-
spiegeln. Die drei verschiedenen Stile, die wir bei Willaert, Gero
und den späteren erkannten, sind auch hier und zwar in scharfer
Ausprägung zu bemerken.

Zu den Madrigalen, welche in Willaert's Art gehalten sind, ge-
hören die ersten von Buch I und einige aus B. III. Sie haben alle
das gemeinsam, daß sie in früher Zeit entstanden sind, es sind die
ersten Versuche, welche Palestrina auf dem Gebiete des Madrigals
machte. Wesentlich ist ihnen allen die nahe Verwandtschaft mit
der kirchlichen Musik. Manchen könnte man unbedenklich einen
geistlichen Text unterlegen, ohne daß man die Veränderung merken
würde. Durch und durch kirchliche Musik nach Form und Stim-
mungsinhalt ist namentlich das erste Madrigal in B. I, es klingt
ganz wie eine Motette. Wir finden da alle diejenigen Darstellungs-
mittel wieder, welche für den Motettenstil bekannt sind. Namentlich
der Trugschluß erfährt häufige Verwendung. Auch Willaert's Madri-
gale erinnern häufig an die kirchliche Musik, aber wir fanden doch,
wie bei ihnen an manchen Stellen ein freieres Empfinden sich Bahn
bricht. Für Palestrina ist es bezeichnend, daß eine solche Neigung
nach subjektiverem Ausdruck hier nicht vorhanden ist; wir hören
nur ruhige, leidenschaftslose, wenn auch innige Musik.

Noch ein anderer Eindruck drängt sich bei diesen Madrigalen auf;
es sind Jugendarbeiten, die in vielen Stücken Zeugniß geben von
einer noch nicht fertigen Ausbildung. Jene vollendete Abrundung
und lichte Durchsichtigkeit, die, wie man weiß, zu den Hauptmerk-
malen der Kunst unseres Meisters gehört, wird man hier häufig ver-
missen. Auch scheint er noch nicht mit absoluter Sicherheit die
Technik zu beherrschen, den vielen beim mehrstimmigen Vokalsatze
zu beachtenden Dingen vermag er noch nicht in gleicher Weise ge-
recht zu werden. Ich möchte deshalb diese Arbeiten in die aller-
früheste Zeit des Komponisten setzen, noch vor die Entstehung der
im 1. Messenband enthaltenen Werke (1554), die uns Palestrina auf
einer viel größeren Höhe zeigen. Am bezeichnendsten ist in dieser
Hinsicht das 7. Madrigal, welches einen durchaus unfertigen Ein-
druck macht. Man beachte Pal. Ausg. XXVIII S. 15, 3, 1,¹ eine Stelle,
die zum Widerhaarigsten gehört, was in diesem Punkte geleistet
werden kann (s. umst. Beisp.)². Alt und Bass bilden eine Reihe von

¹ abgekürzt für Seite 15, System 3, Takt 1.

² Es findet sich auch erst in den Auflagen von 1594 an, und hat mit Recht
seinen Platz unter den ersten Madrigalen des Buches erhalten. Der Komponist
scheint selber seinen Unwerth eingesehen zu haben, denn sonst würde es gewiß
schon vor seinem Tode erschienen sein. Jedenfalls ist aber kein Grund vorhanden,
es, wie Baini I. 49 thut, für unecht zu erklären.

Dissonanzen, die sich daraus ergeben, daß beide das Thema in derselben Weise fortsetzen, nur Alt doppelt so rasch wie Baß. Auch ist der Anfang des Themas, wo es der Sopran zum zweiten Mal bringt, in unbegründeter Weise abgeändert, es beginnt mit einer Bewegung von oben

E doppiand' il do - lor dop - pia lo sti - le

E doppiand' il do - lor dop - pia

E doppiand'

E doppiand' il do -

E doppiand' il do - lor dop - pia lo sti - le

lo sti - le, dop - pia lo sti - - le

il do - lor dop - pia lo sti - - - le

lor dop - pia lo sti - - - le

nach unten, während es sonst mit einem Terzensprung in die Höhe anhebt. Der Grund war der, daß der Komponist, wie die andern Stimmen einmal waren, es nicht mehr anders machen konnte. Zu den drei untern Stimmen paßte der Ton $\bar{g}$, mit dem das Thema beginnen sollte, nicht, ebensowenig wie ein anderer außer $\bar{c}$, weil dann noch mehr dissonirende Verhältnisse entstanden wären. Der Einsatz des Themas mit $\bar{c}$ bedeutete das geringere Übel, denn gegen den Baß ist

c keine Dissonanz; eine solche zwischen den beiden äußern Stimmen wirkte aber sicher auch damals schon unangenehmer als zwischen zwei anderen. Auch die Art, wie V. 3. *che trae del cor si lagrimose rime* wiedergegeben ist, ist auffällig. Abgesehen von unnöthigen Veränderungen der Werthe der Noten der zu Grunde liegenden Melodie sind die Stimmenzusammenfassungen recht schülerhaft. Unwahr geradezu ist die Wiedergabe der Worte: *vissi di speme; or vivo pur di pianto*. Wie Palestrina später solche Gegensätze zu behandeln weiß, werden wir noch sehen, hier wirken die Worte: *or vivo pur di pianto* nicht nur als natürliche Fortsetzung der vorhergehenden, sondern fast noch als Steigerung. Würde der Text bedeuten: ich lebte voll Hoffnung, ich glaubte dem höchsten Glücke nahe zu sein, so würden Palestrina's Töne passen; man vergl.:

Vis - - si di speme, or vi - vo pur di

Vis - - si di speme or vi - vo

Vis-

Vis - - si di speme, or vi - vo pur di

pian - - - to.

pur di pian - to, pur di pian - - - to

si di speme; or vi - vo pur di pian - - - to

Vis - si di speme; or vi - vo pur di pian-to

Noch sei auf die ungleichmäßigen und verkehrten Betonungen im letzten Verse hingewiesen: *é contrá morté non spero áltro ché morté*.

Ähnliche, wenn auch nicht ebenso starke Dinge enthalten die dem siebenten vorausgehenden Madrigale. Nur das allererste macht eine Ausnahme; es ist ein vollständig in sich zusammenhängendes, sich logisch und organisch entwickelndes Kunstwerk. Palestrina wird es auch nicht zufällig an den Anfang des Buches gestellt haben.¹

2) In den weiteren Madrigalen des 1. Buches, einigen des 3. und und vielen in B. XXX kann man eine allmähliche, aber deutliche Entfernung vom Motettenstil wahrnehmen. Diese zeigt sich äußerlich in der Anwendung der einfacheren Schreibweise, ferner in der Nebeneinanderstellung von Versen und Versteilen statt ihrer Verschränkung in einander; innerlich in dem größeren Anschluß an den Text und seinen Inhalt, dem Bestreben, durch musikalische Mittel die im Texte angedeuteten Empfindungen eindringlicher zu machen. Man sieht, wir sind hier bei derjenigen Auffassung des Madrigals angelangt, welche die Madrigale des Barrè und Gero verkörpern. In der That sind namentlich die letzten Madrigale des 1. Buches ganz in dieser Weise gehalten, es herrscht in ihnen der einfachste Satz, wir treffen ausdrucksvollere Töne, das Wort kommt mehr zu seinem Rechte. Von motettenhaftem Bau ist wenig mehr zu verspüren. Daneben dringt auch die Tonmalerei ein, wie die symmetrische Behandlung von Versen und Versteilen.

Ich glaube, daß dieses zweite Stadium der Entwicklung des Madrigals bei Palestrina weniger als unmittelbare Äusserung seines künstlerischen Schaffensdranges anzusehen ist, denn als eine Nachahmung. Ein Künstler, in dessen Individualität die Beherrschung des polyphonen Satzes eine so hervorragende Stellung einnimmt, wie dies bei Palestrina zutrifft, konnte kaum von selber darauf verfallen, eine verhältnißmäßig nicht geringe Anzahl seiner Madrigale in diesem einfachen Stil zu schreiben. Welcher Gestalt das Madrigal war, wie es in dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts in Rom gepflegt wurde, haben wir oben an der Sammlung des A. Barrè erfahren. Auch den darin enthaltenen Madrigalen liegt durchweg die einfachste Technik zu Grunde. Es erscheint wahrscheinlich, daß Palestrina von dieser Richtung beeinflußt worden ist. Manche seiner früheren Madrigale erinnern denn auch sehr an solche von Barrè, namentlich in

¹ Baini I, 297, redet des Langen und Breiten von dem 1. Buch. Palestrina erweise sich darin als den »*grande imitatore della natura*«.

Bd. XXX.¹ Bei seiner nicht direkt auf das Madrigal gerichteten Veranlagung mußte er zusehen, wie andere Madrigalisten komponierten; ihren Stil eignete er sich an. Daß die rhythmischen Eigenarten jener Komponisten bei Palestrina nur selten zu finden sind, wird man seiner zum Einfachen, Klaren und Ungekünstelten hinneigenden Natur zu schreiben können.

Die viel kunstvollere Gestalt endlich, welche den Madrigalen des 2. Buches (1586) und den späteren des 3. eignet, entspricht in gleicher Weise der Entwicklung des Madrigals seit der Zeit, in der Palestrina die schon besprochenen abfaßte, als auch der Höhe, zu der er selber sich seit jener Zeit emporgearbeitet hatte. Er war sich auch des hohen Werthes dieser Kompositionen wohl bewußt, er nennt sie in der Dedikation an Giulio Cesare Colonna, Principe di Palestrina, »*frutti maturi*«.

Hier sind die beiden Madrigalstile, die wir bisher bei Palestrina nebeneinander beobachteten, zu einer Einheit verschmolzen. Vorwiegend ist dabei die kunstvollere Technik der Nachahmung; sie ist das Gewöhnliche, die einfachere Schreibweise tritt nur in besondern Fällen ein und zwar dann, wenn es dem Komponisten darum zu thun ist, gewisse Worte oder Gedanken aus ihrer Umgebung herauszuheben, sie ganz besonders eindringlich wiederzugeben. Grade die wichtigsten Gedanken werden auf diese Weise ausgedrückt. Die Vorliebe für symmetrische Wiedergabe größerer oder kleinerer Theile der Gedichte führt auch hier zu verschiedenen, der Motette ganz unbekannten Formen².

Sonst sind diese Madrigale gekennzeichnet durch eine außerordentlich frische Melodiebildung, bewegliche und leichte Rhythmen, sowie eine ganz hervorragende Prägnanz des Ausdrucks, Eigenschaften, denen man im 1. Buche nicht häufig begegnet. Das Grundlegende und Formtreibende ist nunmehr durchaus der Text geworden, er ruft die jedesmaligen Darstellungsmittel hervor. An ihn klammert sich die Melodie ängstlich und geht seinen Bewegungen Schritt für Schritt nach. Hand in Hand damit geht das Streben nach ausdrucksvoller Deklamation. Die Hauptsilben der Gedanken, die betonten Silben der Worte, denen im Zusammenhang das meiste Gewicht zukommt, werden mit längeren Tönen ausgestattet als ihre

¹ Ein direkter Einfluß grade des A. Barrè soll damit nicht behauptet werden. Übrigens war dieser schon 1550 in Rom ein angesehener Komponist und Arbeiten von ihm finden sich in verschiedenen Sammlungen, cf. Baini l. c. II, 201.

² Hierüber vergl. meine Dissertation: Palestrina als weltlicher Komponist, Straßburg, Heitz, 1890, S. 48 ff.

Umgebung, so daß die Melodie eine ausgesprochene Spitze erhält. Plastik kann man den kirchlichen Melodien Palestrina's nicht nachrühmen, nur wenig auch den Melodien der früheren Madrigale: hier macht sie sich in hohem Grade bemerklich. Sehr geeignet, die Entwicklung zu beschleunigen und das Interesse des Hörers lebendig zu erhalten, sind die kurzen Melodieschlüsse, die man überall antrifft¹. Textwiederholungen kommen vor, aber nicht allzuhäufig; alles ist auf knappen, schlagenden Ausdruck zugespitzt.

Dasselbe gilt von den Rhythmen. Sie sind sehr lebendig und schwungvoll. Der Unterschied, der im Rhythmus zwischen diesen und den frühern Madrigalen besteht, ist so offenkundig, daß ein Blick auf die gedruckten Kompositionen genügt, um sich desselben innezuwerden. Die kleinern Notenwerthe wiegen bei weitem vor den größeren vor. Andererseits schließen sich auch die Rhythmen auf das genaueste an den Text an, sie sind nur zu denken auf Grund des jedesmaligen Textes.

Eigenthümlich ist die Anwendung der Taktzeichen. Alle kirchlichen Werke Palestrina's, wenn sie im tempus imperfectum geschrieben sind, haben die Vorzeichnung C . Eine Ausnahme macht nur die Missa Ave Maria (in B. XV der Pal.-Ausgabe), welche bis auf einige Partien das Zeichen C hat. Da die Messe aber sicher aus der frühesten Zeit des Komponisten stammt (dies geht, wie auch Haberl in der Vorrede p. II bemerkt, aus der Manier hervor, die ganze Messe hindurch eine Stimme »Ave Maria« singen zu lassen), so brauchen wir für unsern Zweck auf sie keinen Werth zu legen. Das erste Buch der geistlichen Madrigale hat von Nr. 1 bis 18 die Bezeichnung C , bei den folgenden C , welche letztere auch alle Arbeiten des zweiten Buches der geistlichen haben. Auch darin also nähern sich die geistlichen Madrigale der Kirchenmusik. Für Palestrina's weltliche Madrigale stellt sich das Verhältniß folgendermaßen dar: das erste Buch hat überall C , das zweite überall C vorgezeichnet. Bei den Madrigalen des 3. Buches (in B. XXVIII) und denen in B. XXX ist die Bezeichnung schwankend, jedoch haben alle seit 1574 veröffentlichten Madrigale (deren sind 13, eines mehr als die vorher herausgegebenen) mit Ausnahme zweier (M. 11 und 21 im 3 Buch) das Zeichen C an der Spitze.

Aus diesen Angaben lassen sich folgende Schlüsse ziehen: 1) Palestrina war der Ansicht, daß für kirchliche Kompositionen die Bezeichnung C die passende sei. 2) Auch seine ersten Madrigale haben

¹ Wir fanden diese (cf. oben S. 435) auch schon bei Cyprian.

dieselbe. Je reifer er jedoch wurde, desto mehr wandte er bei den weltlichen Madrigalen wenigstens (und darauf kommt es hier allein an) die Bezeichnung **C** an. Diejenigen unter ihnen, die er selber *frutti maturi* nennt, haben nur mehr **C**.

Es drängt sich die Frage auf, warum dieser Unterschied gemacht sei. Das Zeichen des tempus imperfectum diminutum **C** bedeutet dem des tempus imperfectum **C** gegenüber eine noch einmal so große Geschwindigkeit, weil unter dem Zeichen **C** jede Note die Hälfte ihres Wertes verliert. Man sollte nun glauben, daß das Madrigal, welches doch von größerer Lebhaftigkeit ist als z. B. die Motette und Messe, sich des Zeichens **C** bedient habe, die kirchliche Musik des Zeichens **C**. Das Gegenteil ist der Fall. Den Grund für dies Verfahren giebt uns Praetorius an im Syntagma musicum III, p. 51. Es heißt daselbst: *quia Madrigalia et aliae cantiones, quae sub signo C Semiminimis et Fusis abundant, celeriori progrediuntur motu, Motectae autem, quae sub signo C Brevibus et Semibrevibus abundant, tardiori. Ideo hic celeriori, illic tardiori opus est tactu, quo medium inter dua extrema servetur, ne tardior progressus auditorum auribus pariat fastidium, aut celerior in praecipitium ducat.* Die beiden Zeichen geben also nicht das eine eine langsamere, das andere eine schnellere Vortragsart an, sondern sind lediglich aus Bequemlichkeitsrücksichten in obiger Weise unterschieden worden.¹ Im Übrigen werden die Angaben des Praetorius über die Verwendung des **C** im Madrigal durch Madrigale anderer Komponisten vollauf bestätigt.

In harmonischer Beziehung bieten unsere Madrigale weniger Anlaß zu Bemerkungen. Auch im Madrigal bewegt sich Palestrina durchaus in den alten Tonarten und dem durch sie gegebenen Modulationskreise; nur entstehen infolge der gleich noch zu berührenden Vorliebe für alterirte Töne nicht selten Folgen von Zusammenklängen, wie man sie in Palestrina's Kirchenmusik nicht so oft antreffen wird. Ein Septimenakkord (d. h. eine frei eintretende Septime) steht im 7. Madrigal des 3. Buches, S. 147, 3, 4, wenn nicht im Sopran **C** statt **C** zu lesen ist.

Besonders fällt in diesen späteren Madrigalen Palestrina's auf die überall hervortretende Sucht nach individuellerem Ausdruck, und darin unterscheiden sie sich wesentlich von seinen kirchlichen Werken.

Dieser freiere Ausdruck ist das Resultat einer Menge von

¹ Vergl. auch Bellermand, Mensuralnoten und Taktzeichen etc. S. 57, sowie Spitta, Schützausgabe I, Vorrede p. VII.

Darstellungsmitteln, auf deren vorzüglichste hier hingewiesen werden soll:

Zunächst nimmt die Tonmalerei einen ziemlich breiten Raum ein; nicht selten begegnet man ihr auch in den früheren Madrigalen, in den späteren jedoch läßt der Komponist sich kaum eine Gelegenheit entgehen, die Worte und ihren Inhalt auf entsprechende Weise zu versinnbildlichen. In diesem Sinne vergleiche man: *sospiri* (I, 3, 2, S. 5, 2¹, sowie I, 4, 7, S. 8, 4 u. a.), *breve* (I, 6, 10, S. 14, 2; II, 18, 6, S. 113, 2), *s'envola* (II, 1, 6, S. 71, 4; III, 13, 1, S. 169, 3), *corso* (I, 23 c, 3, S. 57, 4; II, 12, 4, S. 98, 2), *bassi* (I, 22, 9, S. 51, 3), *alto* (I, 20, 2, S. 45, 3), *ciel* (II, 6, 4, S. 83, 4), *qua giù* (II, 16, 7, S. 108, 3), *lunghi* (II, 25, 1, S. 129, 2), *discenderanno* (I, 21, 1, S. 47, 4), *poco a poco* (II, 8, 14, S. 90, 1), *mille volte* (III, 8, 4, S. 150, 1), *vento* (III, 21, 1, S. 207, 1), *stabile* (III, 18, 3, S. 193, 1) u. a. Interessant erscheinen namentlich: *romper nel mezzo* (I, 14, 6, S. 34, 2), Palestrina läßt den Vers Note gegen Note deklamierend vortragen und plötzlich abschließen mit darauf folgender Gesamtpause; *hai troncato sua vita a mezzo' l corso* (I, 23 a, 5, S. 56, 1), wo durch die Verrückung der natürlichen Taktverhältnisse und Synkopen »*troncato*« verdeutlicht werden soll; *mancando* (II, 12, 16, S. 100, 1), entsprechend dem in genanntem Wort liegenden Begriffe des Abnehmens schließen die Stimmen nach einander je für sich ab, so daß schließlich nur mehr eine übrig ist; ähnlich ist wiedergegeben *sol* (II, 3, 6, S. 76, 2) und *spento* (III, 18, 1, S. 192, 2). Das Echo hat Palestrina nachgemacht III, 7, S. 146, 2 ff.

Nicht minder zahlreich ist eine zweite Art der Tonmalerei vertreten, diejenige, wodurch Affekte uns durch besondere Mittel näher gebracht werden. Hier tritt die Vorliebe des Madrigals für alterirte Töne auch bei Palestrina in ihr Recht. Außerordentlich häufig macht er von ihnen Gebrauch und erreicht dadurch sehr oft einen höchst eigenartigen subjektiven, nicht selten sentimentalischen Ausdruck. Man vergleiche *tormenti* (I, 6, 12, S. 14, 2), *lagrime* (I, 3, 1, *dolore* (I, 10, 4, S. 21, 4; namentlich I, 12, 9, S. 28, 2), *languir* (II, S. 5, 1), 21, 6, S. 120, 4), *morte* (III, 6, 5, S. 144, 3); ferner *dolci e soavi* (I, 18, 5, S. 42, 4; II, 2, 5, S. 74, 1), *desiose* (II, 6, 6, S. 83, 3). Alterirt werden auch Töne wie d (II, 19, 4, S. 115, 3, *una dolcezza smisurata e nuova*, wenn man das Stück aus dem *genus molle* in die Skala ohne Vorzeichen versetzt, sowie III, 9, S. 156, 1, 5 *cantar dolce e raro*, wo in der zweiten Stimme d wohl in dis zu erhöhen ist, so daß die Dreiklänge von h und a aufeinanderfolgen; in beiden Fällen

¹ Abgekürzt für Buch I, Madrigal 3, Vers 2, Seite 5 (der Pal.-Ausg.) System 2.

sollte das »Neue« angedeutet werden), a III, 21, 4, S. 208, 1 *una poi cangiossi l'onda*, wo nach einem ausgesprochen mixolydischen Schluß der Reihe nach vermittelt eines b, es und as modulirt wird u. a.

In diesem Zusammenhang seien noch erwähnt: *sorrise* (I, 19, 3, S. 44, 1), *riso* (I, 23 a, 3, S. 53, 1; III, 24, 7, S. 221, 1; III, 25, 7, S. 224, 2), *viva* (II, 1, 4, S. 71, 3; II, 12, 8, S. 99, 1), *gioia* (II, 6, 1, S. 82, 3) *lieta* (II, 7, 2, S. 85, 2; II, 12, 13, S. 99, 3) u. a., wo die Melodien in raschen Rhythmen oder Melismen sich verlaufen.

Auch die Synkope wird sowie die Dissonanz zur Verstärkung des Ausdrucks herangezogen, z. B. *cruda* (I, 23 b, 3, S. 55, 3), *ohimè* (II, 88, 5, S. 89, 4), *doglia* (II, 16, 1, S. 108, 2), *cruda* (II, 18, 1, S. 112, 3, 2) u. a.

Seine besondere Sorgfalt scheint Palestrina der Wiedergabe von Gegensätzen zugewendet zu haben, an denen das Madrigal bekanntlich so reich ist; man vergl. *qua giù dal ciel* (I, 3, 8, S. 6, 3), *l'alta colonna sua post' ha sotterra* (I, 23 a, 6, S. 54, 1), *ascolta tu dal ciel, qua giuso in terra* (I, 23 c, 2, S. 57, 2), *lei che'l ciel ne mostrò, terra nasconde* (III, 26, 6, S. 228, 1). Ebenso *Quando fra'l pianto lampeggiando un riso* (III, 10, 6, S. 158, 2), *brevi i diletti son, lunghi gl'affanni* (III, 13, 4, S. 171 1) u. a.

Aus dem Gesagten erhellt zur Genüge, daß das musikalische Ideal, welches in den reiferen Madrigalen Palestrina's in die Erscheinung tritt, in denen, die wir als echten und vollkommenen Ausdruck seiner Anschauungen vom Madrigale ansehen dürfen, ein anderes ist als dasjenige, welchem seine kirchlichen Werke nachstreben. An die Stelle der so schön geschwungenen Linien treten hier plastische Gestaltungen, an die Stelle der wunderbaren Eurhythmie gröbere, zickzackige Bildungen. Palestrina's Kirchenkompositionen wahren das formale Element des musikalischen Organismus weit mehr als seine Madrigale. Ein Zusammenhang besteht gewiß auch im Madrigale, aber derselbe ist nicht ein rein musikalischer, sondern vollzieht sich in der Phantasie des Komponisten und der Hörer. Scharfe Deklamation, plötzlich erlahmende Rhythmen, unerwartete Stockungen in der Entwicklung, das Hinüberspringen aus einer musikalischen Situation in eine andere, die Häufung alterirter Töne zur Erzielung eines leidenschaftlicheren Ausdruckes — alles dies lehrt uns unzweideutig, wie der Komponist sich in den Text versenkt hat, dessen Regungen genau folgt und bemüht ist, seine Auffassung desselben uns mitzuthellen. Die formelle Abrundung, die Ausgleichung aller einzelnen Faktoren des ganzen Kunstwerkes und ihre Rücksichtnahme auf

Rhythmus
Melismen
Synkope
Dissonanz

ganz klar
8. 194

1555.—
1586

einander ist hier verschwunden, die Tendenz des Madrigals geht auf individuellen Ausdruck und Einzelschilderung. Richtig verstanden, kann man manche Madrigale Palestrina's »romantische Musik« nennen.

Palestrina bedeutet in der Geschichte des Madrigals keinen Höhepunkt; er hat seine Entwicklung nicht wesentlich gefördert, neue Elemente ihm nicht zugeführt. In allen Dingen, die für das Madrigal charakteristisch sind, haben andere Größeres geleistet. Die mannigfachen Neuerungen seiner Zeit sind auch an ihm nicht spurlos vorübergegangen, jedoch ist er auch im Madrigal vornehmlich konservativ. An Anmuth und Reiz der Melodien und Rhythmen übertrifft ihn Marenzio um vieles, stärkerer und individuellerer Ausdruck steht Cyprian zu Gebote, von den späteren nicht zu reden. Immerhin sind seine Madrigale eigenartige und des Studiums wohl würdige Erzeugnisse seines so reichen Talentes.

I.

Madrigal Willaerts, aus der Sammlung: Le Dotte
et excell. compos. de i Madr. a 5. voc. da div. perfett.
Mus. fatte. Venetia ap. Hieron. Scotum 1540.

Cantus. Qual

Altus. Qual dol - cez - za giamma - i qual

Tenor. Qual dol - cez - za giamma - i qual

Quintus. Qual dol - cez - za giamma - i qual dol -

Bassus. Qual dol - cez - za giamma -

dol - cez - za giamma - i di can - to

dol - cez - za giamma - i di can - to di Sire -

dol - cez - za giamma - i di can - to di Si - re -

cez - za qual dol - cez - za giamma - i di can - to di

i di can - to di Si - re -

di Si - re - na in - volo i sens' e l'al - m'a

na

na in - volo i sens' e

Si - re - na in volo i sens' e l'al - m'a chi

na in - volo i sens' e l'al - m'a

1) In Bezug auf die Versetzungszeichen habe ich mich durchaus an das Original gehalten.

chi l'u - di - ro Che di

in - volo i sens' e l'al - m'a chi l'u - di - ro che

l'al - m'a chi in - volo i sens' e l'al - m'a chi l'u - di - ro che

l'u - di - ro i sens' e l'al - m'a chi l'u - di - ro che di

chi l'u - di - ro i sens' e l'al - m'a chi l'u - di - ro

quel - la non sia mi - nor as - sa - i

di quella non sia mi - nor as - sa - i, che di quella non

di quel - la che di quel - la non sia mi -

quel - la non sia mi - nor as -

che di quel - la non sia mi - nor as - sa - i non sia mi -

che con la voc' an - ge - li - ca e di -

sia minor as - sa - i, che con la voc' an - ge - li - ca e di - vi -

nor as - sa - i che con la voc' an - ge - li - ca e di -

sa - i che con la voc' an - ge - li - ca e di - vi -

nor as - sa - i, che con la vo - ce

vi - na de - sta nei cor la bel - la pe - co -

na de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri - na

vi - na de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri -

na de - sta nei cor de sta nei cor la bel - la pe - co - ri -

de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri -



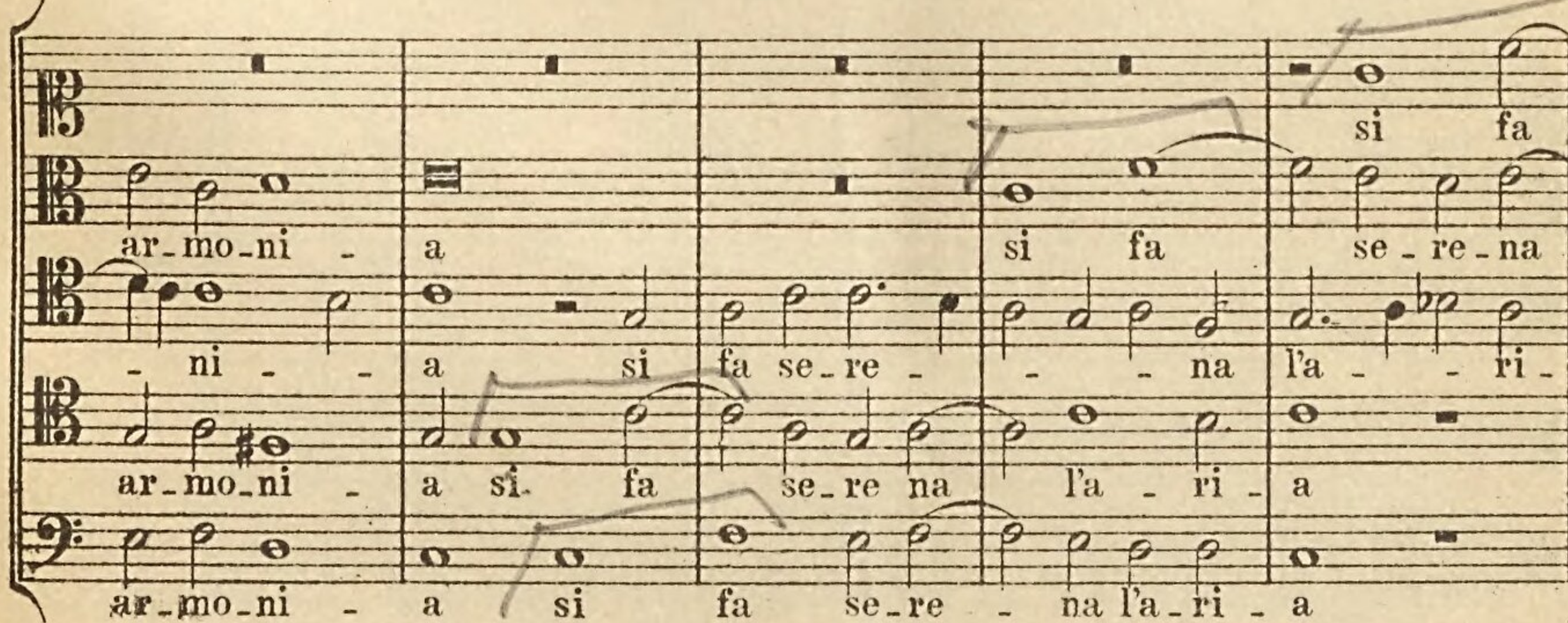
ri - - na de - sta nei
 de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri - na de - sta nei
 na de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri - na de - sta nei cor
 na, de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri - na de - sta
 na de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri - na, de -



cor la bel - la pe - co - ri - na.
 cor la bel - la pe - co - ri - na, la bel - la pe - co - ri - na.
 de - sta nei cor la bel - la pe - co - ri - na la bel - la pe - co - ri - na.
 nei cor la bel - la pe - co - ri - na.
 sta nei cor la bel - la pe - co - ri - na, la bel - la pe - co - ri - na.



E la dolce' ar - mo - ni - a,
 E la dolce' ar - mo - ni - a e la dolce'
 E la dolce' ar - mo - ni - a, e la dolce' ar - mo -
 E la dolce' ar - mo - ni - a e la dolce'
 E la dolce'



si fa
 ar - mo - ni - a si fa se - re - na
 ni - a si fa se - re - na l'a - ri -
 ar - mo - ni - a si fa se - re - na l'a - ri - a
 ar - mo - ni - a si fa se - re - na l'a - ri - a

Polmistratochen

se - re - na l'a - ri - a, s'ac - que - ta' il mar, tac - cion
 l'a - ri - a s'ac - que - ta' il mar taccion i
 a, se - re - na l'a - ri - a s'ac - que - ta' il mar tac -
 s'ac - que - ta' il mar tac - cion i ven ..
 s'ac - que - ta' il mar tac -

i ven - ti. E si ral - le - gra' l' ciel di gir'
 ven - ti. E si ral - le - gra' l' ciel di gir' in
 cion i ven - ti. E si ral - le - gra' l' ciel di gir'
 ti. E si ral - le - gra' l' ciel di gir'
 cion i ven - ti. E si ral - le - gra' l' ciel di gir'

in gi - ro, i san - ti
 gi - ro, di gir' in gi - ro, i san -
 in gi - ro, di gir' in gi - ro, i san - ti
 in gi - ro, di gir' in gi - ro, i san - ti
 in gi - ro, di gir' in gi - ro, i san - ti

an - geli in ten - ti chinand' in
 ti an - ge - li in ten - ti chi - nand' in questa
 chinand' in que - sta part' il va - go
 an - ge - li in ten - ti chinand' in que - sta par - te chinand' in
 an - ge - li in ten - ti chi - nand' in que - sta par - te il va - go

que sta part' il va-go vi - so s'oblian' o -
 par - te il va-go vi - so s'ob - lian' o - gni pia -
 vi - so il va-go vi - so s'oblian' o - gni pia - cer del pa - ra -
 questa part' il va-go vi - so s'oblian' o - gni piacer s'oblian' o -
 vi - so il va-go vi - so s'ob - lian' o - gni pia - cer del pa - ra -

gni piacer del pa-ra-di - so
 cer del pa-ra-di - so del pa-ra-di - so
 di - so del pa-ra-di - so, del pa-ra-di - so, del pa - -
 gni piacer del pa-ra-di - so Et el-la in tant' ho-no -
 di - so, del pa-ra-di - so Et el-la in tant' ho-no -

Et el-la in tant' ho-no - re di - ce con lie-to
 Et el-la in tant' ho-no - re et el-la in tant' ho-no-re
 - ra-di - so et el-la in
 - re et el-la in tant' ho-no - re di - ce con lie-to
 - re et

suon di - ce con lie-to
 in tant' ho - no - re, di - ce con lie-to suon, di - ce con lie-to
 tant' ho - no - re, di - ce con lie-to suon, di - ce con lie-to
 suon: qui regn'a - mo - re, di - ce con lie-to suon di - ce con
 ella in tant' ho - no - re di - ce con lie-to suon, di - ce con lie-to



suon: qui regn' a - mo - re

suon: qui regn' a - mo - re, qui regn' a - mo - re

suon: qui regn' a - mo - re qui regn' a - mo - re, qui regn' a -

lie-to suon: qui regn' a - mo - re et el-la in tant' ho - no -

suon: qui regn' a - mo - re et el-la in tant' ho - no -



et el-la in tant' ho - no - re di - ce con lie-to

et el-la in tant' ho - no - re et el-la in tant' ho - no - re

- mo - re et el-la in

- re et el-la in tant' ho - no - re di - ce con lie-to

- re et



suon di - ce con lie-to

in tant' ho - no - re, di - ce con lie-to suon, di - ce con lie-to

tant' ho - no - re, di - ce con lie-to suon, di - ce con lie-to

suon: qui regn' a - mo - re, di - ce con lie-to suon di - ce con

ella in tant' ho - no - re di - ce, con lie-to suon, di - ce con lie-to



suon: qui regn' a - mo - re.

suon: qui regn' a - mo - re, qui regn' a - mo - re.

suon: qui regn' a - mo - re qui regn' a - mo - re.

lie-to suon: qui regn' a - mo - re.

suon, qui regn' a - mo - re, qui regn' a - mo - re.

II.

Madrigal Willaerts,
aus derselben Sammlung.

Quan - to piu m'ar - de e
 Quan - to piu m'ar - de e piu
 Quan - to piu m'ar - de quan - to piu m'ar - de e piu s'ac -
 Quan - to piu m'ar - de quan - to
 Quan - to piu m'ar - de quan - to piu m'ar - de

piu s'accend' il fo - co Don - na, per voi piu mi gra - disc' a - mo -
 s'accend' il fo - co Donna, per voi, Donna, per voi piu mi gra -
 cend' il fo - co, Don - na, per voi Don - na, per voi
 piu m'ar - de e piu s'accend' il fo - co Don - na, per
 e piu s'accend' il fo - co, Don - na, per voi

- re piu mi gradisc' a - mo - re.
 disc' a - mo - re piu mi gra - disc' a - mo - re. Nè me dog -
 piu mi gra - disc' a - mo - re piu mi gradisc' a - mo -
 voi piu mi gradisc' a - mo - re piu mi gra - disc' a -
 piu mi gra - disc' a - mo - re piu mi gra - disc' a - mo -

Nè me dog-lia'l do-lo - re, che dol-ce me'l mo-rir, la
 lia'l do-lo - - re, che dol-ce me'l morir
 re Nè me doglia'l do - lo - - re, che dol-ce me'l morir, che
 mo - re Ne me doglia'l do - lo - re che
 re Nè me dog-lia'l do-lo - - re che dol-ce me'l mo -

pen' un gio - - co, la pen' un gio - - co, che dol-ce
 la pen' un gio - - co la pen' un gio - - co,
 dol-ce me'l mo - rir, la pen' un gio - - co, che dol - ce me'l mo -
 dol-ce me'l mo - rir, la pen' un gio - co che
 rir la pen' un gio - co che dol-ce

me'l mo - rir, la pen' un gio - - co.
 che dol - ce me'l mo - rir, la pen' un gio - - co.
 rir la pen' un gio - - co, la pen' un gio - - co.
 dol - ce me'l mo - rir, la pen' un gio - co.
 me'l mo - rir, la pen' un gio - co, la pen' un gio - - co.

Non e ghiaccio il mio ghiac - cio, non e ghiaccio il mio ghiac - cio
 Non e ghiaccio il mio ghiac - cio
 Non e ghiaccio il mio ghiac - cio, non e ghiaccio il mio ghiac -
 Non e ghiaccio il mio ghiac - cio. Ne la mia fiam -
 Non e ghiaccio il mio ghiac - cio

ne la mia fiam - ma co - ce Ne'l
 ne la mia fiam - ma co - ce, ne la mia fiam -
 cio, ne la mia fiamma co - ce, ne la mia fiam -
 - ma co - ce ne la mia fiamma co - ce, ne la
 ne la mia fiamma co - ce ne la mia fiamma co -

do - lor duol, ne la mor - te m'an - ci - de.
 - ma co - ce Ne'l do - lor duol, ne la mor - te
 - ma co - ce. Ne'l do - lor duol, ne la mor - te
 mia fiam - ma co - ce. Ne'l do - lor duol, ne la mor - te
 ce. Ne'l do - lor duol, ne la

Tant' e so - a - ve'l lac -
 m'an - ci - de. Tant' e so - a - ve'l lac -
 m'an - ci - de. Tant' e so - a - ve'l lac -
 ne la mor - te m'anci - de. Tant' e so - a - ve'l lac -
 mor - te m'anci - de

cio. E si dol - ce
 cio tant' e so - a - - ve'l lac - - cio. E
 - cio tant' e so - a - ve'l lac - cio. E si dol - ce
 cio tant' e so - a - ve'l lac - - - - - cio. E
 Tant' e so - a - - ve'l lac - cio. E si

e si dol - ce mi no - - - ce, e si dol - ce mi no -
 si dolce mi no - - ce, e si dol - ce mi no - - ce
 e si dol - ce mi no - - ce
 si dol - ce mi no - - - ce, e si dol - ce, si dol - ce
 dol - ce mi no - - - ce e si dol - ce mi no -

ce, che non an - ge la vi - ta che non an - ge la
 che non an - ge la vi - ta, che non an - ge la vi -
 che non an - ge la vi - ta, che non an - ge la
 mi no - ce, che non an - ge la vi - ta che non an - ge
 ce, che non an - ge la vi - - - - ta, che non

vi - - ta an - zi gl'ar - ri - - de an -
 ta an - zi gl'ar - ri - - de an - zi gl'ar - ri - -
 vi - ta che non an - ge la vi - - ta
 la vi - ta an - zi gl'ar - ri - de an - zi
 an - ge la vi - - - ta an - zi gl'ar - ri - - de

zi gl'ar-ri - de. On - de non preg' a - mor
 de. On - de non preg' a - mor che
 an - zi gl'ar - ri - de. On - de non
 gl'ar-ri - de. On - de non preg' a - mor, on - de non
 an - zi gl'ar - ri - de. On - de non

on - de non preg' a - mor che me ne sfi -
 me ne sfi - de, non preg' a - mor che me ne sfi -
 preg' a - mor che me ne sfi - de che me ne sfi -
 preg' amor che me ne sfi - de, on - de non preg' a - mor che me ne sfi -
 preg' a - mor che me ne sfi - de, che me ne sfi - de, ma

- de, ma che m'a - giac - cia in - fiam - ma
 de, ma che m'a - giac - cia in - fiam - ma
 de, ma che m'a - giac - cia in - fiamm' an - cid' e
 de, ma che m'a - giac - cia a - giac - cia in fiamm' an - cid'
 che m'a - giac - cia in - fiam - ma an - cid' e

an - cid' e strin - ga
 an - cid' e strin - ga e nel mio cor de - pin - ga
 strin - ga an - cid' e strin - ga. E nel mio
 e strin - ga. E nel mio cor de - pin - ga e
 strin - ga. E nel mio cor de - pin - ga e nel mio



First system of musical notation. It consists of five staves. The lyrics are: "E nel mio cor de-pin - ga Ve - ra fe - de", "e nel mio cor de-pin - ga Ve - ra", "cor de-pin - ga Ve - ra fe", "nel mio cor de-pin - ga Ve - ra fe - de", and "cor de pin - ga Ve - ra".



Second system of musical notation. It consists of five staves. The lyrics are: "a - mor ve - ro e", "fe - de a - mor ve - ro e dol - ce fo - co a -", "de ve - ra fe - de a - mor ve -", "a - mor ve - ro e dol - ce fo -", and "fe - de a - mor ve - ro".



Third system of musical notation. It consists of five staves. The lyrics are: "dol - ce fo - co e dol - ce fo - co e dol - ce fo -", "mor ve - ro e dol - ce fo - co", "ro e dol - ce fo - co e dol - ce fo - co, e dol - ce", "co e dol - ce fo - co", and "e dol - ce fo - co e dol - ce".



Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The lyrics are: "co e dol - ce fo - co.", "e dol - ce fo - co e dol - ce fo - co.", "fo - co e dol - ce fo - co.", "dol - ce fo - co e dol - ce fo - co.", and "fo - co e dol - ce fo - co.".

III.

Madrigal von Verdelot,
aus derselben Sammlung.

Dor - mend' un
Dormend' un giorn'a
Dormend' un giorn'a Bai all' ombr'
Dor - mend' un giorn'a Bai all' ombr' A - mo - re
Dormend' un giorn'a Bai all' ombr' A - mo - re

giorn'a Bai all' ombr' A - mo - re, Dove'l mor - mor de fon -
Bai all' ombr' A - mo - re, Dove'l mor - mor de fon -
A - mo - re, Dove'l mormor de fon - ti
dor - mend' un giorn'a - Bai all' ombr' A - mo - re, Do -
dor - mend' un giorn'a Bai all' ombr' A - mo - re, Do -

- ti piu li piac - que
- ti piu li piac -
piu li piac - que
ve'l mormor de fon - ti piu il piac - que cor - ser le nymph'a ven -
ve'l mormor de fon - ti piu li piac - que cor -

Cor - ser le nymph'a

que cor - ser le nymph'a a ven - di -

cor - ser le nymph'a ven - di - car l'ar - do - re a

- di - car l'ar - do - re

ser le nymph'a ven - di - car l'ar - do - re

ven - di - car l'a - do - re e la fa - ce gli as - co -

car l'ar - do - re e la fa - ce gl'as - co - sen

ven - di - car l'ar - do - re e la face gl'as - co - sen sot -

a ven - di - car l'ar - do - re e la fa -

cor - ser le nymph'a ven - di - car l'ar - do - re e la fa -

sen sot - to l'ac - que ch'il cre - de -

sot - to l'ac - que ch'il cre - derebbe

- to l'ac - que ch'il cre - derebbe ch'il cre - de -

ce gli as - co - sen sot - to l'ac - que ch'il cre - de - reb - be ch'il

ce gl'as - co - sen sot - to l'ac - que chil

reb - be dentr' a quel li - quo - re su - bi - ta - ment' e - ter -

dentr' a quel li - quo - re su - bi - ta - ment' e -

reb - be dentr' a quel li - quo - re su - bi - ta - ment' e - ter - no

cre - de - reb - be dentr' a quel li - quo - re

cre - dereb - be dentr' a quel li - quo - re

no fo - co nac - - que su - bi - tament' e - ter - no fo - co nac -
 ter - no fo - co nac - que, su - bi - tament' e - ter - no fo - co nac -
 fo - co nacque su - bi - tament' e - ter - no ond' a quei bag -
 Su - - bi - ta - ment' eter - no fo - co nac -
 Su - bi - tament' e - ter - - no fo - co nac -

que ond' a quei bag - ni sempr' il cal - do
 - - que ond' a quei ba - - ni
 ni ond' a quei bag - ni sempr' il cal - do du -
 que ond' a quei bag - ni sempr' il cal - do
 que ond' a quei bag - ni

du - ra che la fiamma d'a - mor ac - qua non cu -
 sempr' il cal - do du - ra che la fiamma d'amor ac -
 ra che la fiamma d'a - mor ac -
 ra che la fiamma d'a - mor, che la fiamma d'amor ac -
 sempr' il cal - do du - ra che la fiamma d'amor ac -

ra che la fiamma d'a - mor ac - qua non cu -
 qua non cu - ra che la fiamma d'amor ac -
 qua non cu - ra che la fiamma d'a - mor ac -
 qua non cu - ra che la fiamma d'a - mor, che la fiamma d'amor ac -
 qua non cu - ra, che la fiamma d'amor ac -

qua non cu - ra, ac - qua non eu - ra.

qua non eu - ra, ac - qua non eu - ra.

qua non eu - ra.

qua non eu - ra ac - qua non eu - ra.

IV.

Madrigal von Verdelot,
aus derselben Sammlung.

Quant' ahi las - so'l mo - rir sa - ria men

Quant' ahi las - so'l mo - rir sa -

Quant' ahi las - so'l mo rir sa - ria

D'on - de vien la ca - gion di

D'on - de vien la ca - gion di tal

for - te, D'on - de vien la ca - gion di tal

ria men for - te, D'on - de vien la ca - gion di

men sa - ria men for - te

tal do-lo - re. Ma - don - na io pian -
do-lo - re. Ma - don - na io piango sol
tal do-lo - re. Ma - don - na, ma donn' io
Ma - don - na io

go sol mia du-ra sor - te. Chi t'induc' a chia -
mia du-ra sor - te. Chi t'induc' a chia -
pian - go sol mia du - ra sor - te. Chi t'induc' a chia -
piango sol mia du-ra sor - te. Chi t'induc' a chia -

mar co - si la mor - te. L'a - mor che mi di -
mar co - si la mor - te. L'a - mor che mi di -
mar co - si la mor - te. L'a - mor che mi di -
mar co - si la mor - te. L'a - mor che mi di -

E qual e que - sto de si gran va - lo -
sa - ma E qual e que - sto de si gran va - lo -
E qual e que - sto de si gran va - lo -
sa - ma E qual e que - sto de si gran va - lo -
sa - ma E qual e que - sto de si gran va - lo -

re. Cer -

re. Ahi non sa - pe - te che d'amor m'oppresso, Cer -

re. Ahi non sa - pe - te che d'amor op -

re. Ahi non sa - pe - te che d'amor op - pres - so

re. Ahi non sa - pe - te che d'amor op - pres -

to non so cer - to non so, qual donna'l mio cor

to non so cer - to non so, qual donna'l mio cor bra -

pres - so, Cer - to non so

Cer - to non so qual donna'l mio cor bra -

so, Cer - to non so

bra - ma. Ti la - gna.

- ma. Ti la - gna.

Se voi fo - sti quell' es - sa,

- ma. Ti la - gna.

Se voi fo - sti quell' es - sa, Ti la - gna.

rest' a tor - to,

rest' a tor - to Don - que voi se - te la mia guid' e

Don - que voi se - te la mia guid' e

rest' a tor - to Don - que voi se - te la mia guid' e

rest' a tor - to, Don - que voi se - te la mia guid' e

E tu'l ripo - so mio s'al - tro non
 por - to E tu'l ripo - so mio, s'al - tro non
 por - to E tu'l ripo - so mi - o s'al - tro non
 por - to

vo - i. Ec - co che sol di te do - ler
 vo - i. Ec - co che sol di te do - ler
 vo - i. Ec - co che sol di te do - ler
 vo - i. Ec - co che sol di te do - ler

te puo - i ec - co che sol di
 ler te puo - i, ce - co che sol di
 ler te puo - i, do - ler te puo - i ec - co che sol di
 te puo - i, ec - co che sol di
 ti puo - i, ti puo - i, ec - co che sol di

te do - ler te puo - i.
 te do - ler te puo - i.
 te do - ler te puo - i, do - ler te puo - i.
 te do - ler te puo - i.

V.

Madrigal von Ant. Barrè, aus: Primo libro delle muse a 4 voc. Madrigali ariosi di A. Barrè et altri div. autori. Roma 1555.

Prima stanza.

Dun - que fia ver di - ce - a che mi conve - -

Dun - que fia ver di - ce - a che mi con - ve - -

Dun - que fia ver di - ce - a che mi con - - -

Dun - que fia ver di - ce - a che mi con - ve - -

gna che mi con - ve - gna cer - car un che mi fuggè mi s'ascon - de

gna cercar un che mi fuggè mi s'ascon - de e mi s'a - scon - -

ve - gna cer - car un che mi fuggè mi s'ascon - de s'a - scon -

gna cer - car un che mi fug - gè mi s'ascon - de e mi s'ascon -

Dun - que deb - bo pre - gar un che mi sdegna deb - bo pregar chi

de Dun - que deb - bo pre - gar un che mi sdegna deb - bo pregar chi

de Dun - que deb - bo pre - gar un che mi sdegna deb - bo pregar chi

de Dun - que deb - bo pre - gar un che mi sdegna deb - bo pregar chi

mai non mi ri - spon de Pa - ti - rò che chi m'o - dia il cor -

mai non mi ri - spon - de Pa - ti - rò che chi m'o - dia pa - ti - ro

mai non mi ri - spon - de Pa - ti - rò che chi

mai non mi ri - spon - de Pa - ti - rò che chi m'o - dia pa - ti -

mi te - gna il cor me te - gna un che si stima sue virtu profon - -

che chi m'o - dia il cor mi te - gna un che si stima sue virtu profon - -

m'o - dia il cor mi te - gna un chi si stima sue virtu perfon - -

ro che chi m'odia il cor mi te - gna un che si stima sue virtu profon - -

de Che bi-so-gno sara che dal ciel scen - de Im -

de Che bi-so-gno sara che dal ciel scen - de Im -

de Che bi-so-gno sara che dal ciel scen - de Im -

de Che bi-so-gno sara che dal ciel scen - de Im -

mor-tal de - a che'l cor d'a-mor gl'ac - cen - - de

mor-tal de - a che'l cor d'a-mor gl'ac - cen - - de

mor-tal de - a che'l cor d'a-mor gl'ac - cen - - de

mor-tal de - a che'l cor d'a-mor gl'ac - cen - - de

im-mor-tal de - a, che'l cor d'amor gl'ac - cen - - de.

im-mor-tal de - a, che'l cor d'amor gl'ac - cen - - de.

im-mor-tal de - a, che'l cor d'amor gl'ac - cen - - de.

im-mor-tal de - a, che'l cor d'amor gl'ac - cen - - de.

Seconda stanza.

Sa quest' al - tier ch'io l'am' e ch'io l'a - do - -

Sa quest' al - tier ch'io l'am' e ch'io l'a - do - -

Sa quest' al - tier ch'io l'am' e ch'io l'a - do - -

Sa quest' al - tier ch'io l'am' e ch'io l'a - do - -

ro Ne mi vuol per a - man - te ne per ser - - va Il crudel sa, che

ro Ne mi vuol per a - man - te ne per ser - - va Il crudel sa, che

ro Ne mi vuol per amante ne per serva Il crudel sa, che

ro Il crudel sa, che

per lui spasm' e mo - ro E dopo mort' a darm' a - iu - to ser -

per lui spasm' e mo - ro E dopo mort' a darm' a - iu - to ser - -

per lui spasm' e mo - ro E dopo mort' a darm' a - iu - to ser - -

per lui spasm' e mo - ro E dopo mort' a darm' a - iu - to ser - -

va e per ch'io non gli narr' il mio mar - to - ro Att' a pie - gar la

va e per ch'io non gli narr' il mio mar - to - ro Att' a pie - gar la

va e per ch'io non gli narr' il mio mar - to - ro Att' a pie - gar la

va e per ch'io non gli narr' il mio mar - to - ro Att' a pie - gar la

sua voglia proter - va da me s'ascon - de, da me s'ascon - de com' as - pido
 sua voglia pro - ter - va da me s'ascon - de da me s'ascon - de com' as - pido
 sua voglia proter - va da me s'ascon - de com' as - pido
 sua voglia proter - va da me s'ascon - de com' as - pido

suo - le che per star em - pio il cant' u - dir
 suo - le che per star em - pio il cant' u - dir non vuo - le
 suo - le che per star em - pio il cant' u - dir il
 suo - le che per star em - pio il cant' u - dir non vuo -

non vuo - le, che per star em - pio il cant' u -
 u - dir non vuo - le che per star em - pio il cant' u -
 cant' u - dir non vuo - le che per star em - pio il
 le, u - dir non vuo - le che per star em - pio il cant' u -

dir non vuo - le.
 dir non vuo - le u - dir non vuo - le.
 cant' u - dir il cant' u - dir non vuo - le.
 dir non vuo - le, u - dir non vuo - le.

Stanza Terza.

Deh ferm' a-mor co-stui ch'è co-si sciol-to Dinanz'

Deh ferm' a-mor co-stui ch'è co-si sciol-to Dinanz'

Deh ferm' a-mor co-stui ch'è co-si sciol-to Dinanz'

Deh ferm' a-mor co-stui ch'è co-si sciol-to Dinanz'

al len-to mio correr s'affret-ta. O tor-na-mi nel grad'

al len-to mio cor-rer s'affret-ta. O tor-na-mi nel grad'

al len-to mio cor-rer s'affret-ta. O tor-na-mi nel grad'

al len-to mio cor-rer s'affret-ta. O tor-na-mi nel grad'

on-de m'hai tol-to Quando n'è te n'ad altr' e-ro su-get ta.

onde m'hai tol-to Quando n'è te n'ad altr' e-ro su-get ta.

on-de m'hai tol-to Quando n'è te n'ad altr' e-ro su-get ta.

on-de m'hai tol-to Quando n'è te n'ad altr' e-ro su-get ta.

Deh com' è il mio spe-rar fallac' e stol-to ch'in te con-prieghi

Deh com' è il mio spe-rar fallac' e stol-to ch'in te con-prieghi

Deh com' è il mio spe-rar fallac' e stolto ch'in te con-prieghi

Deh com' è il mio spe-rar fallac' e stol-to ch'in te con-prieghi

mai pie-ta si met-ta Che ti di-let-ti An-zi ti pasc'e vi-vi

mai pie-ta si met-ta Che ti di-let-ti An-zi ti pasc'e vi-vi

mai pie-ta si met-ta Che ti di-let-ti An-zi ti pasc'e vi-vi

mai pie-ta si met-ta Che ti di-let-ti An-zi ti pasc'e vi-vi

Di trar' dagl'oc-chi la-gri mo-se ri-

Di trar' dagl'oc-chi la-gri mo-se ri-

Di trar' dagl'oc-chi la-gri mo-se ri-

Di trar' dagl'oc-chi la-gri mo-se ri-

vi Che ti di-let-ti An-zi ti pasc'e vi-vi Di trar'-

vi Che ti di-let-ti An-zi ti pasc'e vi-vi Di trar'-

vi Che ti di-let-ti An-zi ti pasc'e vi-vi Di trar'-

vi Che ti di-let-ti An-zi ti pasc'e vi-vi Di trar'-

dagl'oc-chi la-gri mo-se ri-me.

dagl'oc-chi la-gri mo-se ri-me.

dagl'oc-chi la-gri mo-se ri-me.

dagl'oc-chi la-gri mo-se ri-me.

Quarta Stanza.

Ma di che deb - bo la - men - tarm' ahi las -

Ma di che deb - bo la - men - tarm' ahi las -

Ma di che deb - bo la - men - tarm' ahi las -

Ma di che deb - bo la - men - tarm' ahi las -

sa se non del mio desir ir - ra - tio - na - le ch'al - to mi le -

sa se non del mio desir ir - ra - tio - na - le ch'al - to mi le -

sa se non del mio desir ir - ra - tio - na - le ch'al - to mi le -

sa se non del mio desir ir - ra - tio - na - le ch'al - to mi le -

va e si nell' a - ria pas - sa Ch'ar - riv' in part' o - vè

va e si nell' a - ria pas - sa Ch'ar - riv' in part' o - vè

va e si nell' a - ria pas - sa Ch'ar - riv' in part' o - vè

va e si nell' a - ria pas - sa Ch'ar - riv' in part' o - vè

s'abbruggia l'a - le Poi non po - ten do sos -

s'abbrug - gia l'a - le Poi non po - ten do sos -

s'abbruggia l'a - le Poi non po - ten do sos -

vè s'abbruggia l'a - le Poi non po - ten do sos -

13/8
 tener mi las so Dal ciel ca der ne qui finisc' il ma le
 tener mi las so Dal ciel ca der ne qui finisc' il ma le
 tener mi las so Dal ciel ca der ne qui finisc' il ma le
 tener mi las so Dal ciel ca der ne qui finisc' il ma le

che le ri - met - te E di nov' ar - do Ond'

le che le ri - met - te E di nov ar - do Ond'

che le ri - met - te E di nov' ar - do Ond'

che le ri - met - te E di nov' ar - do Ond'

i - o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - o Ond' i -
 i - o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - o Ond' i -
 i - o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - o Ond' i -
 i - o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - o Ond' i -
 i - o non ho mai fin al pre - ci - pi - tio mi - o Ond' i -

[illegible]

VI.

Madrigal von A. Barré
aus derselben Sammlung.

*ein gesungen
als das Geliebte
einen Liebespaar
nicht wünschend
zu sein.*

Non è pe - na mag - gior, cor - te - si a - man - ti, voi,

che do - nast' a due begl'occh' il co - re Che quando l'huom è alla

sua donn'a van - ti far pa - le - se non poss' il suo do - lo - re, il

X

suo do - lo - re E quantun qu'ell' il cor veggi'ai sem - bian - ti

Non si muov' a pie - ta di che si mo - re, di che si mo -

Non si muov' a pie - ta di che si mo - re, di che si mo -

Non si muov' a pie - ta di che si mo - re, di che si mo -

Non si muov' a pie - ta di che si mo - re, di che si mo -

re. Gran mi - serie è il suo a - mor, tener ce - la - to E' amand' al -

re. Gran mi - serie è il suo a - mor, tener ce - la - to E' amand' al -

re. Gran mi - serie è il suo a - mor, tener ce - la - to E' amand' al -

re. Gran mi - serie è il suo a - mor, tener ce - la - to E' amand' al -

trui non esser punt' a - ma - to Gran miserie è il suo a - mor te - ner

trui non esser punt' a - ma - to Gran miserie è il suo a - mor te - ner

trui non esser punt' a - ma - to Gran miserie è il suo a - mor te - ner

trui non esser punt' a - ma - to Gran miserie è il suo a - mor te - ner

ce - la - to E' a - mand' al - trui non es - ser punt' a - ma - to.

ce - la - to E' a - mand' al - trui non es - ser punt' a - ma - to.

ce - la - to E' a - mand' al - trui non es - ser punt' a - ma - to.

ce - la - to E' a - mand' al - trui non es - ser punt' a - ma - to.

VII.

Madrigal von Jan Gero aus der Sammlung: Il 2do libro de li Madrigali de div. ecc. autori. a 4 voci. Venetia 1543.

S'io cre - dessi per morte es - se - re scarco del pen - sier a - mo - ro - so

S'io cre - dessi per morte es - se - re scarco del pen - sier a - mo - ro - so

S'io cre - dessi per morte es - se - re scarco del pen - sier a - mo - ro - so

S'io cre - dessi per morte es - se - re scarco del pen - sier a - mo - ro - so

chem'atter - ra, con le mie mani av - rei gia post' in - ter - ra que - ste membra

chem'at - ter - ra, con le mie mani av - rei gia post' in - ter - ra que - ste membra

chem'at - ter - ra, con le mie mani av - rei gia post' in - ter - ra que - ste membra

chem'atter - ra, con le mie mani av - rei gia post' in - ter - ra que - ste membra

noi o - s'è quello in - car - co. Ma perch'io te - mo che sa -

noi o - s'è quello in - car - co. Ma perch'io te - mo che sa -

noi o - s'è quello in - car - co. Ma perch'io te - mo che sa -

noi o - s'è quello in - car - co. Ma perch'io te - mo che sa -

rebb'un var - co di piant'in pian - to e d'un - a in al - tra guer -

rebb'un var - co di piant'in pian - to e d'un - a in al - tra guer -

var - co di piant'in pian - to e d'un - a in al - tra guer -

rebb'un var - co di piant'in pian - to e d'un -

ra; di qua dal passo an cor che mi si ser -
 ra; di qua dal passo an cor che mi si ser -
 ra; di qua dal passo an cor che mi si ser -
 a in al - tra guer - ra; di qua dal passo an cor che mi si ser -

ra, mez - zo ri - man - go las - so e mez - zo il var -
 ra, mezzo ri - man - go las - so e mezzo il var -
 ra, mezzo ri - man - go las - so e mez - zo il var -
 ra, mez - zo ri - man - go las - so e mezzo il var -

co Tem - po ben fo - ra o - mai d'a - ve - re spin - to l'ul - ti - mo
 co Tem - po ben fo - ra o - mai d'a - ve - re spin - to l'ul - ti - mo
 co Tem - po ben fo - ra o - mai d'a - ve - re spin - to l'ul - ti - mo
 co Tem - po ben fo - ra o - mai d'a - ve - re spin - to l'ul - ti - mo

stral la dispie - tata cor - da nell' al - trui san -
 stral la dis - pie - ta - ta cor - da nell' al - trui san -
 stral la dispie - ta - ta cor - da nell' al - trui san - gue già
 stral la dispie - ta - ta cor - da nell' al - trui san - gue già bag -

gue già bagnat' e tin - to: ed io ne prego Amo - re, e
 - - - gue già bagnat' e tin - to: ed io ne prego A - mo - re, e
 bagnat' e tin - to, e tin - to: ed io ne prego Amo - re, e
 nat' e tin - to: ed io ne prego Amo - re, e

quella sor - da e quel - la sor - da che mi las - so de' suo co - lor di -
 quella sor - da che mi las - so de' suoi co - lor di pin - to, de' suoi co - lor di
 quella sor - da che mi las - so de' suoi co - lor di
 quella sor - da che mi las - so de' suoi co - lor di - pin -

- pin - to, e di chi a - mar - mi a se non le ri - cor - da - e
 pin - to, e di chi a - mar - mi a se non le ri - cor - da e
 pin - to, e di chi a - mar - mi a se non le ri - cor - da e
 - - - to, e di chi a - mar - mi a se non le ri - cor - da e

di chi a - mar - mi a se non le ri - cor - da, ri - cor - da.
 di chi a - mar - mi a se non le ri - cor - da, non le ri - cor - da.
 di chi a - mar - mi a se non le ri - cor - da.
 di chi a - mar - mi a se non le ri - cor - da, ri - cor - da.

VIII.

Madrigal von Jan Gero
aus derselben Sammlung.

A - mor, io sento l'al - ma tornar

A - mor, io sen - to l'al - ma tor -

A - mor, io sen - to l'al - ma tor - nar nel foc' ov' i.

A - mor, io sento l'al - ma tor - narnel foc' ov'

nel foc' ov' i - o fui lie - to e piu che mai d'ar -

nar nel foc' ov' i - o fui lie - to e piu che mai d'ar -

- o tor - nar nel foc' ov' i - o fui lie - to e piu che mai d'arder

i - o tornar nel foc' ov' i - o fui lie -

der de - si o, fui lie - to e piu che mai d'arder de - si o.

der de - si - o, fui lie - to e piu che mai d'arder desi - o, arder de -

de - si o, fui lie - to e piu che mai d'arder desi - o, arder de -

to e piu che mai d'ar - der desi - o, fui lie - to e piu che mai arder de -

Jo ard' in chiara fiam - ma, nu -

si o. Jo ard' in chia - ra fiam - ma, nu -

si o. Jo ard' in chia - ra fiam - ma, nutrice'

si o. Jo ard' in chiara fiam - ma, nu -

trisc' il miser co - re. E quanto piu s'infi - ma, e quanto
 trisc' il mi - ser co - re e quanto piu s'infi -
 il mi - ser co - re e quanto piu s'in - fiam - ma, e quanto
 trisc' il mi - ser co - re e quanto piu s'in - fiam -

piu s'infi - ma, tanto piu cresc' a - mo - re tan - to piu cresc' a -
 ma, e quanto piu s'infi - ma, tan - to piu cresc' - ce, tan - to piu
 piu s'in - fiam - ma, tan - to piu cresc' a - mo - re, tanto
 ma, e quanto piu s'in - fiam - ma, tan - to piu cresc' a - mo - re, tan -

- mo - re perch' og - ni mio do - lo -
 cresc' a - mo - re perch' ogni mi - o do - lo -
 piu cresc' a - mo - re perch' og - ni mio do - lo -
 to piu cresc' a - mo - re perch' og - ni mio do - lo -

re na - sce dal fuoc' ov' i - o
 re na - sce dal fuoc' ov' i -
 re na - sce dal fuoc' ov' i - o, na - sce dal fuoc' ov' i -
 re na - sce dal fuoc' ov' i - o, na - sce dal fuoc' ov' i -

fui lie - to e piu che mai ar - der de - si - o, fui lie - to e
 o fui lie - to e piu che mai ar - der de - si - o
 o fui lie - to e piu che mai ar - der de - si - o fui lie -
 o fui lie - to e piu che mai ar -

piu che mai ar - der de - si - o.
 fui lie - to e piu che mai ar - der de - si - o, ar - der de - si - o.
 to e piu che mai ar - der de - si - o, ar - der de - si - o.
 der de - si - o, fui lie - to e piu che mai ar - der de - si - o.

IX.

Madrigal von Jan Gero
 aus derselben Sammlung.

Ma - donn'io vi con fes - so, ch'a se - guir
 Ma - donn'io vi con fes - so, ch'a se - guir voi son paz -
 Ma - donn'io vi con fes - so, ch'a se - guir voi son paz -
 Ma - donn'io vi con fes - so, ch'a se - guir voi son

voi son paz - zo da - ca - te - ne da cui altro non ho non
 zo son paz - zo da ca - te - ne da cui altro non ho, altro non
 - zo da - ca - te - ne da cui altro non ho al - tro non
 pazzo da - ca - te - ne da cui al - tro non

ho ch'affann' e pe - ne ch'affann' e pe - ne, ch'affann' e...

ho ch'affan ni e pe - ne ch'affann' e... pe - ne, ch'affann' e

ho ch'affann' e pe - ne ch'affann' e pe - ne, ch'affann' e

ho ch'affann' e pe - ne ch'affann' e pe - ne, ch'affann' e

pe - ne. Ma io non vo pero, che voi

pe - ne. Ma io non vo pe-ro, che

pe - ne. Ma io non vo pe-ro, che voi pen-sia-te pe-ro

pe - ne. Ma io non vo pe-ro, che voi pen-sia-te pe-ro

pensia - te ch'io sia si scio-cho e di cervel si...

voi pensia - te ch'io sia si sciocho ch'io sia si scio-cho e di cervel si

che voi pen-sia - te ch'io sia si sciocho e di cervel si pri -

che voi pen-sia - te ch'io sia si sciocho e di cer-vel si

pri-vo, ch'io non conos-ca, quan-to voi pe-sa-te

pri - vo, ch'io non co-nos-ca, quan-to voi pe-sa-te e che

- vo, ch'io non co-nos-ca, quan-to voi pe-sa-te e che sol

pri - vo, ch'io non co-nos-ca, quan-to voi pe-sa-te e che

e che sol v'in - ge - gna - te, e che sol v'in - ge - gna -
 sol v'in - ge - gna - te v'in - ge - gna - te e che sol v'in - ge -
 v'in - ge - gna - te e che sol v'in - ge - gna - te e che sol
 sol v'in - ge - gna - te e che sol v'in - ge - gna - te di

te v'in - gegnate di farmi rima - ner sem - pre cor - ri - vo, sem -
 gna - te e che sol v'in - gegnate di farmi rimaner sempre cor - rivo,
 v'in - gegnate di farmi ri - maner sem - pre cor - ri -
 farmi ri - ma - ner di far - mi rima - ner sem - pre cor - ri - vo,

pre cor - ri - vo sem - pre corri - vo Ma fia che vol dett'
 sempre cor - ri - vo sem - pre corri - vo Ma fia che vol dett' e
 vo sem - pre corri - vo Ma fia che vol dett' e
 cor - ri - vo sem - pre corri - vo Ma fia che vol dett' e

e men - tre ch'io vi - vo non sa - ro mai per mu - tar fan - ta -
 men - tre ch'io vi - vo non sa - ro mai per mu - tar fan - ta -
 men - tre ch'io vi - vo non sa - ro mai per mu - tar fan - ta -
 men - tre ch'io vi - vo non sa - ro mai per mu - tar fan - ta -

1) Die Einklänge in Sopran und Alt sind originalgetreu.

2) Die Quinten zwischen Sopran und Tenor sind originalgetreu.



si - a e così an chor vo - len do fa - te vo -

si - a e così an chor vo - len do fa - te vo -

si - a e così an chor vo - len do fa - te vo -

si - a e così an chor vo - len do fa - te vo -

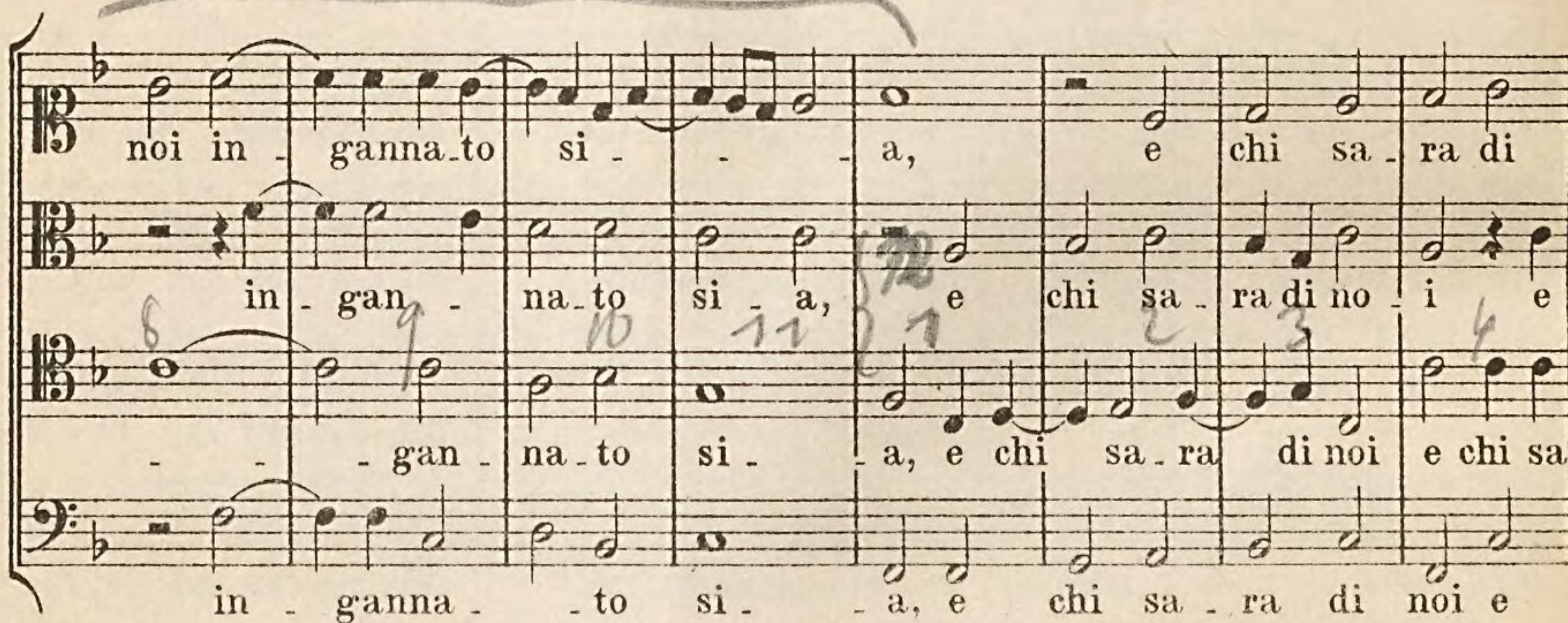


i e chi sa - ra di noi e chi sa - ra di

i e chi sa - ra di noi i e chi sa - ra di noi

i e chi sa - ra di noi e chi sa - ra di noi in -

i e chi sa - ra di noi, e chi sa - ra di noi

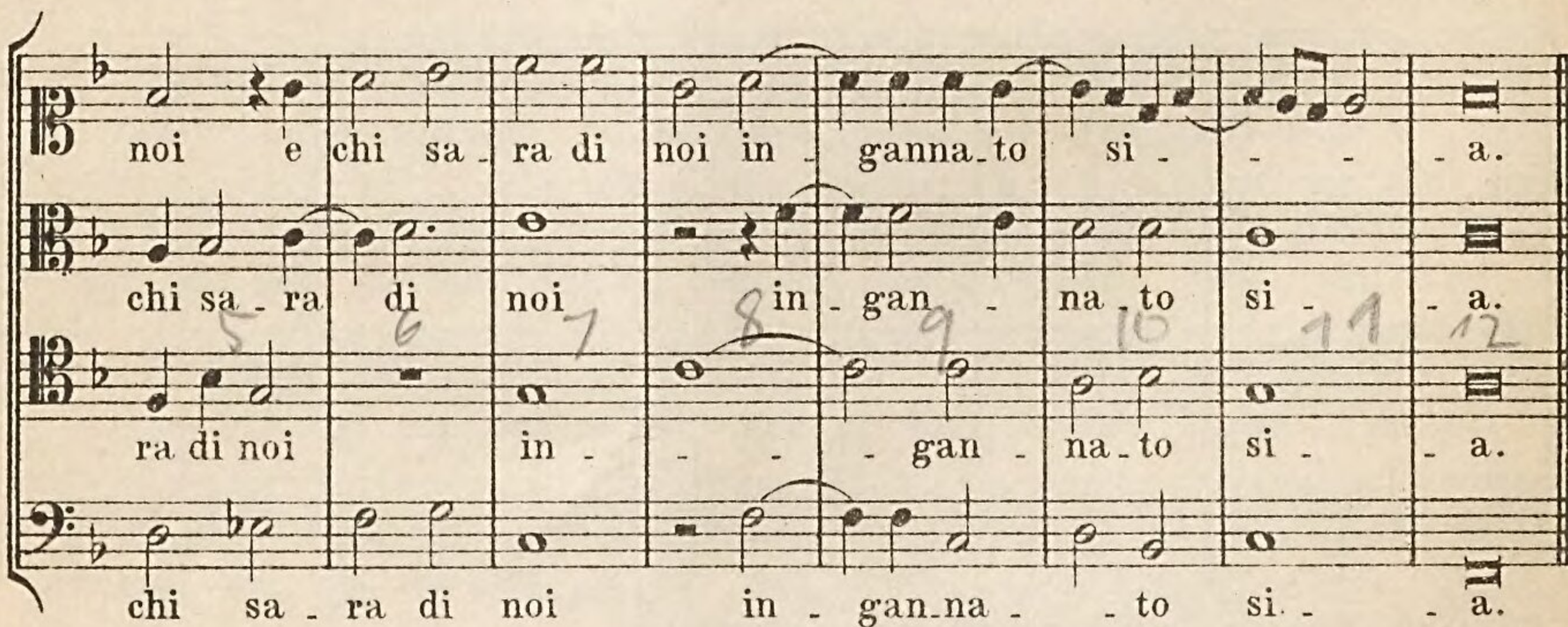


noi in - ganna to si - a, e chi sa - ra di

in - gan - na to si - a, e chi sa - ra di noi i e

- gan - na to si - a, e chi sa - ra di noi e chi sa -

in - ganna - to si - a, e chi sa - ra di noi e



noi e chi sa - ra di noi in - ganna to si - a.

chi sa - ra di noi in - gan - na to si - a.

ra di noi in - gan - na to si - a.

chi sa - ra di noi in - gan - na - to si - a.

X.

Madrigal von Const. Festa
aus derselben Sammlung.

Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si cru - del quant'è la

Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si cru - del quant'è la

Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si cru - del quant'è la

Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si cru - del quant'è la

Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si cru - del quant'è la

la mi - a Quan - to dol - ce ver me fos -

mi - a Quan - to dol - ce ver me fos -

mi - a Quan - to dol - ce ver me fos -

mi - a Quan - to dol - ce ver me fos -

mi - a Quan - to dol - ce ver me fos -

se'l suo sguar - do Il di ch'io la mi -

se'l suo sguar - do Il di ch'io la mi - rai ca - gion di

se'l suo sguar - do Il di ch'io la mi -

se'l suo sguar - do Il di ch'io la mi - ra - i ca -

se'l suo sguar - do Il di ch'io la mi - ra - i ca -

*) F-schlüssel auf der obersten Linie!

ra . i Ca . gion di quel gran foc' ond' io tutt' ar - do.

quel gran fo - co ond' io tutt' ar . do ond' io tutt'

ra . i Ca . gion di quel gran foc' ond' io tutt' ar -

gion di quel gran foc' ond' io tutt' ar - do ca . gion di quel gran foc' ond' io tutt'

gion di quel gran foc' ond' io tutt' ar - do

A . mor tu sol' il sa . i Ch'ordisti'l

ar - do. A . mor tu sol' il sa . i A . mor tu sol' il sa . i Ch'ordisti'l

- do. A . mor tu sol' il sa . i Ch'ordisti'l no . do

ar - do. A . mor tu sol' il sa . i Ch'or - disti'l

A . mor tu sol' il sa . i Ch'ordisti'l no . do

no . do ch'ell' a . vols' e strin - se. All . hor ben pie . ta fin - se,

no . do ch'ell' a . vols' e strin - se. All . hor ben pie . ta fin - se,

ch'ell' a . vols' e strin - se. All . hor ben pie . ta fin - se,

no - do All . hor ben pie . ta fin - se,

ch'ell' a . vols' e strin - se. All . hor ben pie . ta fin - se,

Ma poi che chiar'compre - do, che'l vi . ver mi - o

Ma poi che poi che chiar' com . pren - do, che'l vi . ver mi -

Ma poi che chiar'com - pren - do, che'l vi . ver mi - o

Ma poi che chiar'compre - do, che'l vi . ver mi - o

Ma poi che chiar'com . pren - do, che'l vi . ver mi - o

da sue be - gl'occhi pen - di. Ma gli nascon -

da sue be - gl'occhi pen - di. Ma gli nascon -

da sue be - gl'occhi pen - di. Ma gli nascon -

da sue be - gl'occhi pen - di. Ma gli nascon -

da sue be - gl'occhi pen - di. Ma gli nascon -

da sue be - gl'occhi pen - di. Ma gli nascon -

de Ahi mia stel - la ne - mi - ca Ond' e for - za ch'io di -

de Ahi mia stel - la ne - mi - ca Ond' e for - za ch'io di -

de Ahi mia stel - la ne - mi - ca Ond' e for - za ch'io di -

de Ahi mia stel - la ne - mi - ca Ond' e for - za ch'io di -

de Ahi mia stel - la ne - mi - ca Ond' e for - za ch'io di -

de Ahi mia stel - la ne - mi - ca Ond' e for - za ch'io di -

ca Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si crudel

ca Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si cru -

ca Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si crudel quant'è la mi -

Donna ne fu ne fi - a Si bell' e si crudel quant'è la mi - a

Donna ne fu ne fi - a Si

quant'è la mi - a.

del quant'è la mi - a si bell' e si crudel quant'è la mi - a.

si bell' e si crudel quant'è la mi - a.

bell' e si cru - del quant'è la mi - a quant'è la mi - a.

XI.

Madrigal¹⁾ von Cyprian de Rore
aus dessen 1^{mo} libro de Madrigali
a 4 voci Ferrara 1550.

Prima Stanza.

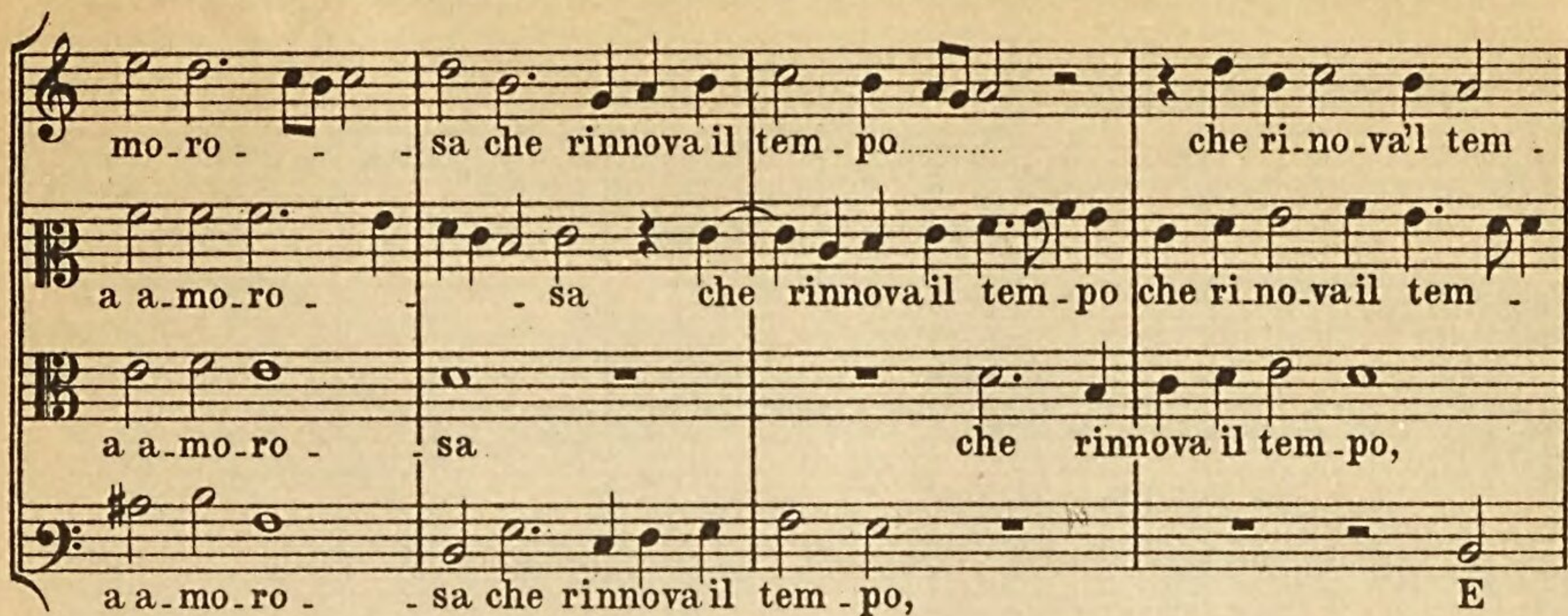
A la dolce ombra del le bellefron.
A la dolce ombra del le bel le
A la dol.ce ombra del le bellefrondi
A la dol.ce ombra del le bel le frondi

di Corsi fuggendo un dis.pie.ta - to lu.me cor.si fuggendo undispieta.
frondi Cor si fuggendo undispieta.to lu me
Cor si fuggendo undispieta.to lume,Corsifuggendo un dis.pie.ta - to lu.
Corsi fuggendo un dis.pie.ta - to

to lu me Che'nfinquaggiù m'ar.dea dal ter - zo
che'n fin quaggiù m'ar.dea m'ardea dal ter - zo cie.
me che'nfinquaggiù m'ardea dal ter.zo cie
lu me che'n fin quaggiù che'nfinquaggiù m'ardea dal ter.zo cie.

cie - lo. E disgom.brava già di nev' - i pog - gi L'aur' a -
lo. Et disgom.brava già di ne - ve' i pog - gi l'aur.
lo. Et dis gom.bravagìa di ne - ve'i pog - gi l'aur -
lo. Et dis gom.bravagìa di ne - ve'i pog - gi l'aur.

1) Ist die 5. Sestine Petrarca's.



mo-ro - - sa che rinnova il tem-po..... che ri-no-va'l tem -

a a-mo-ro - - sa che rinnova il tem-po che ri-no-vail tem -

a a-mo-ro - - sa che rinnova il tem-po,

a a-mo-ro - - sa che rinnova il tem-po, E

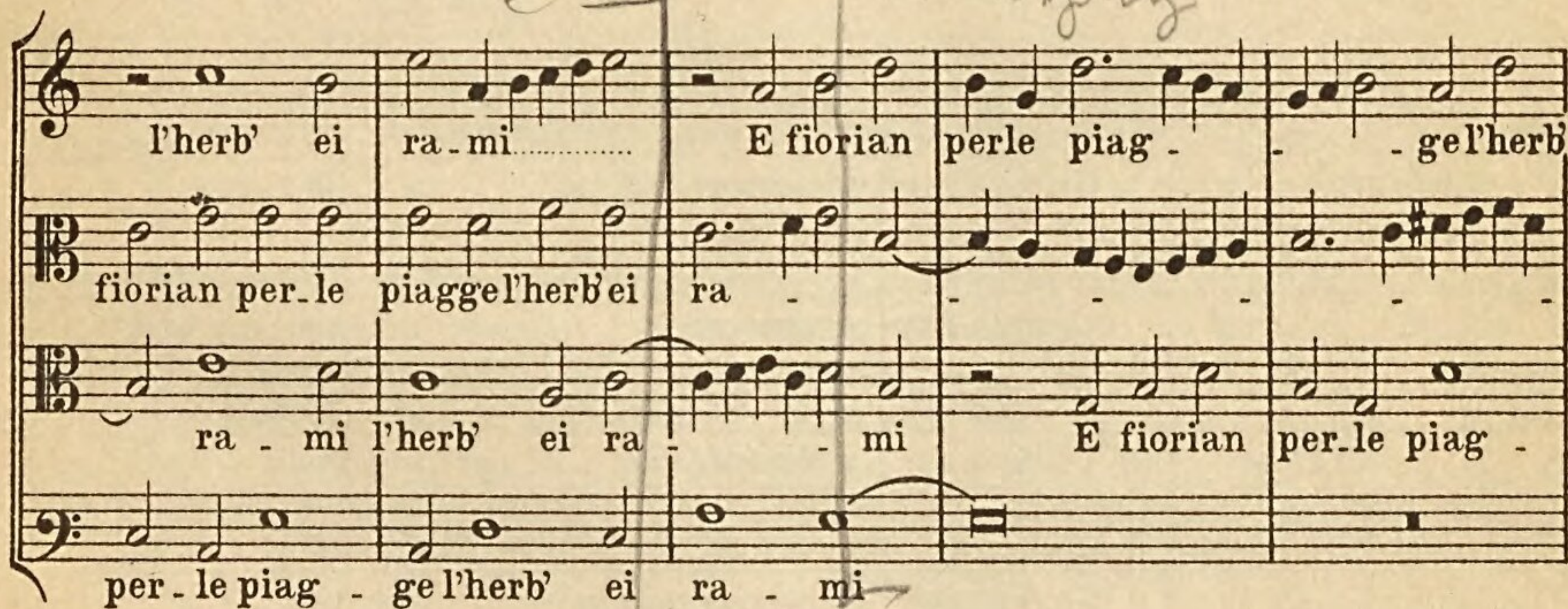


po, E fiorian perle piag - ge l'herb' ei ra - mi

po, E fiorian per-le piag - ge E

E fiorian per - le piagge E fiorian per-le piag - ge l'herb' ei

fiorian per-le piag - ge E fiorian

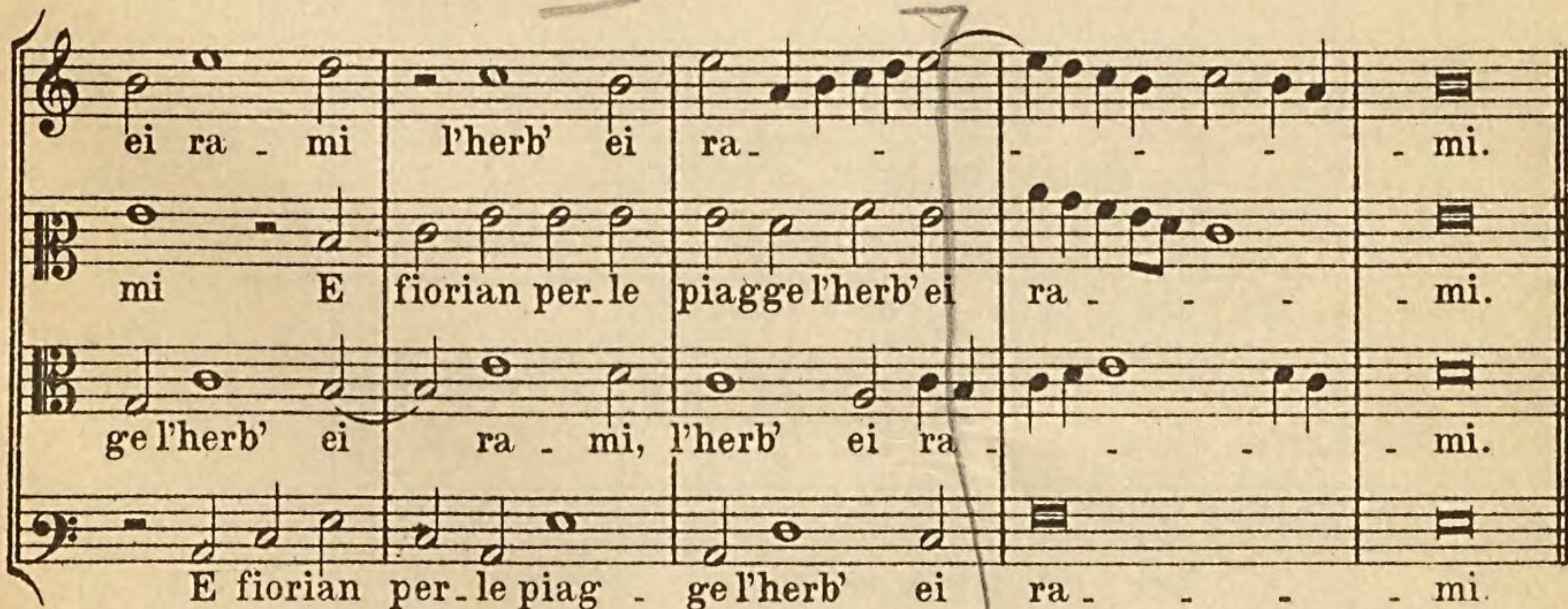


l'herb' ei ra - mi..... E fiorian perle piag - ge l'herb'

fiorian per-le piagge l'herb' ei ra -

ra - mi l'herb' ei ra - mi E fiorian per-le piag -

per-le piag - ge l'herb' ei ra - mi



ei ra - mi l'herb' ei ra - - - mi.

mi E fiorian per-le piagge l'herb' ei ra - - - mi.

ge l'herb' ei ra - mi, l'herb' ei ra - - - mi.

E fiorian per-le piag - ge l'herb' ei ra - - - mi.

Seconda stanza.

Non vid-de il mondo si leggias - dri ra - -
 Non vi de il
 Non vide il mondo si leggias - dri ra - - mi
 Non vide il mondo si leggias - dri

mi. Nè moss' l' ven - to mai sì
 mondo si leggias - dri ra - mi. Nè moss' l' ven - to mai, nè moss' l' ven - to mai sì verdi
 Nè moss' l' ven - to mai sì ver - -
 ra mi. Nè moss' l' ven - to mai sì verdi fron - -

verdi fron - di Co-me a me si mostrar quel pri - - mo tem - -
 fron - di Co-me a me si mostrar quel pri-mo tem -
 di from - di Co-me a me si mostrar quel pri-mo tem - po
 di Co-me a me si mostrar quel pri - mo tem - -

- po. Tal che te - men - do de. l'ar-den - - te lu -
 po. Tal che te - men - do de l'ar-den - - te lu -
 Tal che te - men - do de l'ar-den - - te
 po Tal che te - men - to de l'ar-den -

me Non vol - si al mio re - fu - gio om - bra di pog -

me Non vol - si al mio re - fu - gio om - bra di pog -

lu - me Non volsi al mio re - fu - gio ombra di pog -

- - - te lu - me Non vol - si al mio re - fu - gio om - bra di pog -

gi, Ma de la pian - ta piu gra - di - ta in cie -

gi, Ma de la pian - ta piu gra - di - ta in cie -

gi, Ma de la pian - ta piu gra - di - ta in cie -

gi, Ma de la pian - ta piu gra - di - ta in cie -

lo. Non vol - si al mio re - fu - gio om - bra di pog - gi, Ma

lo. Non vol - si al mio re - fu - gio om - bra di pog - gi,

lo. Non volsi al mio re - fu - gio ombra di pog - gi, Ma de

lo. Non vol - si al mio re - fu - gio om - bra di pog - gi,

de la pian - to piu gra - di - ta in cie - lo.

Ma de la pian - ta piu gra - di - ta in cie - lo.

la pian - ta piu gra - di - ta in cie - lo.

Ma de la pian - ta piu gra - di - ta in cie - lo.

Terza Stanza.

Un lau - ro mi dif - fese ad - hor dal cie -

hor dal cie - lo. On - de piu volte, va - go de bei ra - mi

mi, Da poi son gi - to perselve e per poggi

Nè giammai ri - tro -
poggi son gi - to persel - ve e per pog - gi. Nè giammai ri - tro -
gi - to perselve e per pog - gi per sel - ve e per pog - gi. Nè giammai ri - tro -
Da poi son gi - to per sel - ve e per pog - gi. Nè giammai ri - tro -

vai tron.co nè fron . di Tan.to ono.ra . to dal su . per .
 vai tron.co nè fron . di Tan.to o.no.ra . to dal
 vai tron.co nè fron . di Tan.to o.no.ra . to dal
 vai tron.co nè fron . di Tan.to o.no.ra . to

no lu . me Che non can . gias . ser qua .
 su . per . no lu . me . Che non can . gias . ser qua .
 su . per . no lu . me Che non can . gias . ser qua . li .
 dal su . per . no lu . me Che non can . gias . ser qua .

li . ta . te a tem . po che non can .
 li . ta . te a tem . po che non can .
 ta . te a tem . po che non can .
 li . ta . te a tem . po che non can .

gias . ser qua . li . ta . te a tem . po .
 gias . ser qua . li . ta . te a tem . po .
 gias . ser qua . li . ta . te a tem . po .
 gias . ser qua . li . ta . te a tem . po .

XII.

Madrigal desselben
aus derselben Sammlung

Amor ben mi cre devo ch'ambi madonne e me le.

A. mor ben mi cre de - vo ch'am -

Amor ben mi cre de - vo ch'am -

A. mor ben mi cre de - vo ch'ambi madonne e me

ga - ti aves - ti in un me desmo lac - cio a fin ch'ù.

bi madonne e me le ga - ti have s - ti in un me desmo lac - cio a fin ch'ù.

bi madonne e me le ga - ti ave sti in un me - des mo lac - cio a fin ch'ù.

le - ga - ti have s - ti in un me desmo lac - cio a fin ch'ù.

gua - le il desir foss' e l'ar - dor im - mor - ta - le Ma

gua - le il desir foss' e l'ardor im - mor - ta - le

gua - le il desir foss' e l'ardor immorta - le Ma

gua - le il desir foss' e l'ardor immor - ta - le

las - so veggio lei las - so veg - gio lei li - bera e sciolta Dagl'amo

Ma las - so veg - gio lei li - bera e sciolta Dagl'amo - rosi no - di

las - so veggio lei li - bera e sciolta Dagl'amorosi nodi li - bera e

Ma las - so veggio lei li - bera e sciolta li - bera e sciolta Dagl'amo

rosi no - di, Et in mil - le piacer ognor invol - - ta
 dagl'a - mo - ro - si no - di, Et in mil - le piacer ognor invol - - ta
 sciol - ta Dagl'amo - ro si no - di, Et in mil - le piacer ognor
 rosi no - di li - bera i sciolta Et in mil - le piacer ognor

Et in mil - le piacer ognor invol - - ta. Et io vie piu che
 Et in mil - le piacer ognor invol - ta. Et io vie piu che
 invol - - ta ognor invol - ta. Et io vie piu che
 invol - - ta ognor invol - ta. Et io vie piu che

mai, Et io vie piu che mai le - ga - to e pre - so, Pri -
 mai, Et io vie piu che mai le - ga - to e pre -
 mai, Et io vie piu che mai le - ga - to e pre - so
 mai, Et io vie piu che mai le - ga - to e pre - so

- vo d'o - gni pia - cer pien di tor - men - to
 so, Pri - vo d'o - gni pia - cer pien di tor - men -
 Pri - vo d'o - gni pia - cer pien di tor - men - to
 Pri - vo d'o - gni pia - cer pien di tor - men -

Rimango in vi - ta del - la vi - ta spento Rimang' in vi - ta
 to Rimang' in vi - ta del - la vi - ta spen - - to
 Rimang' in vi - ta della vi - ta spento Ri -
 to Rimang' in vi - ta della

Pri - vo d'o - gni pia - cer pien di
 Pri - vo d'o - gni pia - cer Pien
 mangoin vi - ta Pri - vo d'o - gni pia - cer pien
 vi - ta spento Pri - vo d'o - gni pia - cer pien

tor - men - - - to Rimango in vi - ta del - la vi - ta
 di tor - men - - - to Rimang' in vi - ta
 di tor - men - to Rimang' in vi - ta della vi - ta spento
 di tor - men - - - to

spento Rimango in vi - ta del - la vi - - - ta spento.
 del - la vi - ta spen - - to rimang' in vi - ta della vi - ta spento.
 Rimang' in vi - ta del - la vi - ta spendo.
 Rimango in vi - ta della vi - ta spen - to del - la vi - ta spento.

S. SOMOGYI
Buchbinderei
Hohenzollernstr. 45

Wagner, Peter,

Das Madrigal und Palestrina

Leipzig 1893

B.Sandb. 1512

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11557280-9